BIBLIOTHEGA ALEXANDRINA مكتبة الإسكندرية

أندريه تاركوفسكي في النقد السينمائي العربي

إعداد سمير فريد

18:2

مكتبة الإسكندرية مركز الفنون دراسات سينمائية (١٤)

مدير مركز الفنون شربيف هحييي الديين

> رئيس التحرير سمير فريست مستشار المكبة لشئون السينما

هدهت نصر مستشار المكتبة للتصميم والطباعة

المدير التفيذي لبرامج السينما إبراهييم الدسوقي

> الإخراج الفني عاطف عبد الغني

صورة الفلاف أندريه تاركو فسكى

أندريه تاركوفسكي

في النقد السينمائي العربي

BA. 70

إعداد وتقديم سمير فريك صدر بمناسبة برنامج السينما الأوروبية

© مكتبة الإسكندرية ٢٠٠٣

جميع الحقوق محقوظة لكتبة الإسكندية قبر أنه يجوز استمراض هذا المنشور وترجمته – جزئياً أو كلبا- أو تخزيته في أي نظام من نظم استرجاع المعلومات أو نقله بأي شكل أو وسيلة دون موافقة مسبقة من مكتبة الإسكندرية على أن يذكر المصدر وأن لايكون ذلك لأغراض البيع أو الاستخدام لغاية تجارية. مقدمه رحلتي مع أندريه تاركوفسكي

سمير فريد



رحلتي مع أندريه تاركوفسكي

مة لمه

يعتبر أندريه تاركوفسكي (٤ إبريل ١٩٣٣ في موسكو - ٢٩ ديسمبر ١٩٨٦ في باريس) من أعظم المبدعين في تاريخ السينما في العالم، وليس فقط في بلاده روسيا، أو في السينما المعاصرة. وقد أخرج تاركوفسكي تسعة أفلام: فيلمان قصيران، وسبعة أفلام روائية من عام ١٩٥٩ إلى عام ١٩٨٦، كما أخرج وهاملت؛ شكسبير على المسرح في موسكو عام ١٩٧٩، وأخرج أوبرا وبوريس جورونوف، على المسرح في لندن عام ١٩٨٣.

أخرج تاركوفسكي فيلمه الأول عام ١٩٥٩، وهو الفيلم القصير لان يكون هناك رحيل اليوم لتليفزيون السوفيتي قبل سنة من تخرجه في معهد السينما بموسكو، وكان فيلمه الثاني فيلم التخرج عام ١٩٦٠، هو الفيلم القصير «القاطرة والكمان». أما أفلامه الطويلة فهي «طفولة إيفان» ١٩٧٢، و وأندريه روبلوف، ١٩٦٦، و وسولاريس، ١٩٧٣، ووالمرآه، ١٩٧٤ ووستالكره ١٩٧٧، وفي السنوات السبع الأخيرة من حياته عاش تاركوفسكي في أوربا الغربية بين ايطاليا وفرنسا وبريطانيا والسويد واخراج الفيلم الإيطالي «حنين» ١٩٨٣، والفيلم السويدي والقبلم السويدي من حمره.

طفولة إيفان

شاهدت «طفولة إيفان» أول افلام الفنان الطويلة في أسبوع الفيلم السوفيتي الذي أقيم في سينما قصر النيل بالقاهرة في نوفمبر ١٩٦٤، وكان هذا الأسبوع موضوع أول مقال نشر بتوقيعي جريدة «الجمهورية» في اليوم الثاني عشر من ذلك الشهر. لا أنسى هذا اليوم أبدا. بهرني جمال الفيلم، وعمقه الإنساني، ولكني لم أدرك مدى أهميته إلا بعد سنة كاملة، في نوفمبر ١٩٦٥، عندما وصل إلى القاهرة الجزء السادس من «مواقف» جان بول سارتر ترجمة جورج طرايشي، ومن منشورات دار الآداب في بيروت. ففي الفصل الأخير من هذا الجزء المعنون «شبح ستالين» كتب سارتر عن طفولة إيفان.

شاهد سارتر الفيلم في موسكو عام ١٩٦٣، وعندما علم أن صحيفة (اليونيتا) الإيطالية، وهي صحيفة الحزب الشيوعي الإيطالي هاجمت الفيلم بعد فوزه بالجائزة الذهبية في مهرجان فينسيا ١٩٦٣، أرسل إلى رئيس التحرير رسالة نشرت في ٩ أكتوبر ١٩٦٣، وجعل هذه الرسالة خاتمة الجزء السادس من مواقفه.

قال سارتر إن «طفولة إيفان» من أجمل الأفلام التي شاهدها في الأعوام الأخيرة. ولكن نقاد «اليونيتا» جعلوا من فوزه بجائزة فينسيا شهادة على «غربية» الفيلم، ومساهمة في تحويل تاركوفسكي إلى «بورجوازي صغير مشبوه»، بينما الفيلم عميق في روسيته وثوريته، ويعبر بصورة نموذجية عن «حساسية الأجيال السوفيتية الفتية». وقال: إن تاركوفسكي لا يعرف السينما الغربية تفريبا، وإن ثقافته في الأساس وبالضرورة سوفيتية. وقال سارتر: إن ايفان مسخ، مجنون، إنه بطل صغير وفي الحقيقة إنه أكثر ضحايا الحرب براءة وتأثيرا في النفس: فهذا الطفل الذي لا نملك إلا أن نحبه، قد صنعه العنف، فاستبطنه. لقد قتله النازيون عندما قتلوا أمه، وذبحوا سكان قريته. ومع ذلك فهو حي، وقال «إن التاريخ مأساوي» كان هيجل يقول ذلك، وكذلك ماركس الذي أضاف أن التاريخ يتقدم دوما من أسوأ جوانبه. لكننا في الآونه ناخيرة لم نعد نذكر ذلك تقريبا، ونلح على المتقدم متناسين الحسائر التي لا يمكن أن يعوضها شي، ولقد جاء فيلم «طفولة إيفان» ليذكرنا بهذا كله في صورة نفاذه، عذبه، انفجارية: طفل يمون.

هكذا بدأ تاركوفسكي منذ أول أفلامه الروائية: لا ينقد أقل من حركة التاريخ ، ولا يفوز بأقل من ذهبية فينسيا، ولا يهاجمه أقل من الحزب الشيوعي الإيطالي ، ولا يدافع عنه أقل من جان بول سارتر . ولم يكن من الغريب والأمر كذلك أن يدخل في صراع عنيف مع القوى الرجعية في بلاده ، وأن تتعرض أفلامه للمنع أو الحصار . لقد كان تاركوفسكي نتاج عالم ما بعد نقد ستالين في المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي السوفيتي عام ١٩٥٦ ، وكان في نفس الوقت ضحية مرحلة الانتقال إلى العالم الجديد . ولم يكن من الغريب أن ينهكه الصراع ، فيرحل إلى أوربا الغربية عام ١٩٧٧ ، ويقرر البقاء فيها عام ١٩٨٣ . بل لم يكن من الغريب أن يموت في المنفى ، وكأنه لا يستطيع أن يتنفس غير هواء روسيا . كتب الفنان في يومياته في ٢٥ يونيو المنفى ، وكأنه لا يستطيع أن يتنفس غير هواء روسيا . كتب الفنان في يومياته في ٢٥ يونيو المنفى ، وكأنه لا يستطيع أن يتنفس غير هواء روسيا . كتب الفنان في يومياته في ٢٥ يونيو المنفى ، وكأنه لا يستطيع أن يتنفس غير هواء روسيا . كتب الفنان في يومياته في ٢٥ يونيو المنفى ، وكأنه لا يستطيع أن يتنفس غير هواء روسيا . كتب الفنان في يومياته في ٢٥ يونيو المنافرة وكأنه لا يستطيع العش في روسيا ، ولا هنا أيضاء (ترجمة برهان شاوي عن «يوميات الألم» فرانكفورت ١٩٨٩) .

أندريه روبلوف

أتم تاركوفسكي فيلمه الروائي الثاني وأندريه روبلوف، عام ١٩٦٦. ولكن الفيلم منع من العرض في الداخل، ومن التصدير إلى الحارج. وكان اسم الفنان قد أصبح معروفا بعد نجاح «طفولة إيفان»، وفوزه في فينسيا، ولذلك عرف العالم طوال خمس سنوات قضية وأندريه روبلوف، إلى أن صُرح بعرض الفيلم وتصديره عام ١٩٧١ كانت البداية عام ١٩٦٧ عندما أراد (رويرت فاقر لوبريه) مدير مهرجان كان عرض «أندريه روبلوف» في مهرجان كان ١٩٦٨، داخل أو خارج المسابقة، وطلب من أندريه مالرو وزير الثقافة الفرنسي أنذاك أن يدعم موقفه عند ايكاتيرينا نورتسيفا وزيرة الثقافة السوفيتية. واستجاب مالرو، ووعدت الوزيرة بالموافقة، ولكنها لم تنفذ وعدها. وبسبب عدم عرض الفيلم في مهرجان كان ١٩٦٨ بعد الإعلان عن هذه المساعي، أصبح منعه قضية من قضايا الرأي العام وخاصة مع الأحداث العنيفة التي شهدها عام ١٩٦٨ في أماكن كثيره ومتفرقه من العالم للمطالبة بالعزيد من الحريات الديمقراطية.

وفي يوليو ١٩٦٨ جاء إلى القاهرة وقد سينمائي سوفيتي، وأثناء المؤتمر الصحفي سألت رئيس الوفد فيكتور سيتين عن مصير فيلم «أندريه روبلوف» فقال، وأنقل الحوار عن «الجمهورية» في ٢٢ يوليو من ذلك العام، ما حدث مع تاركوفسكي أن المخرجين الكبار اعترضوا على مشاهد من الفيلم مثل حرقه بقرة، وموت كلب بحربة طويلة، واعتبروها مشاهد «طبيعية» لا تمت إلى السينما، ولا إلى الفن بصلة، وقد أقنع تاركوفسكي، وهو الآن يعمل في فيلم جديد. قلت لرئيس الوفد ولكن ألا يعتبر هذا تدخلا في حربة الفنان، وخاصة بعد أن أثبت في فيلمه الأول أنه فنان متمكن من فنه، ومتقدم في فكره»، فرد «هناك تدخل سئ، وتدخل غير سيع، ومن الضروري احترام تجربة المخرجين القدامي . . على أية حال لقد اقتنع تاركوفسكي .

وقد قام تاركوفسكي بالفعل بالحذف من فيلمه بنفسه. وكان بالطبع يفعل ذلك لأنه مثل كل فنان أصيل يريد عرض فيلمه، ويعرف أن الفيلم باق إلى يوم يعرض فيه كما صنعه، ويريد أن يستمر في العمل في بلاده. وفي مهرجان كان ١٩٦٩ عرض الفيلم خارج المسابقة، وفاز بجائزة الاتحاد الدولي للنقاد «فيبريسي»، واعتبر حدث المهرجان، بل من الأحداث الكبرى في السينما المعاصرة.

ورغم عرض الفيلم في مهرجان كان، والنجاح الذي حققه، ظل ممنوعاً من العرض العام، ومن التصدير إلى الخارج. ولم يصدر القرار بعرضه إلا بعد أن أفلت الموقف من أيدي السلطات. فقد تعاقدت إحدى شركات التوزيع الفرنسية مع مندوب شركة توزيع الأفلام السوفيتية «سوف اكسبورت فيلم» لتوزيع الفيلم في فرنسا، ووافق المندوب دون العودة إلى موسكو، فلما علمت السلطات السوفيتية طلبت فسخ العقد وتسليم النسخه، ولكن الموزع رفض، وعرض الفيلم في فرنسا عام ١٩٧٠، ومن ثم لم يكن هناك مفر من إلغاء قرار المنع عام ١٩٧١.

والغريب أن الرقابة على السينما في مصر منعت بدورها فيلم «أندريه روبلوف» عندما عرض عليها في ابريل ١٩٧٣ ابان تولي يوسف السباعي منصب وزير الثقافة. وقد شرفت بتقديم الفيلم عند عرضه في نادي سينما القاهرة بتصريح خاص في الثاني من مايو ١٩٧٣. وفي ختام دراستي عن الفيلم كتبت تحت عنوان «نداء»:

إننا نناشد أرشيف الفيلم القومي في القاهرة شراء أفلام فنان السينما السوفيتي العظيم، وكلها في القاهرة.

إننا نطالب الرقابة الإفراج عن «أندريه روبلوف»، ونطالب سوف اكسبورت فيلم بعرضه على الجماهير .

دافعوا عن حق تاركوفسكي في عرض فيلمه، ودون حذف كما صنعه.

دافعوا عن أندريه روبلوف! . .

سولاريس

وفي مهرجان كان ١٩٧٢ شاهدت الفيلم الروائي الثالث للفنان «سولاريس» حيث عرض داخل المسابقة، وفاز بجائزة لجنة التحكيم الخاصة.

وفي ذلك المهرجان فكرت أن أجري حوارا مع تاركوفسكي، ولما علمت أنه لا يعرف غير الروسية، وأنني مضطر إلى استخدام المعترجم الروسي الرسمي الذي يرافقه، وجدت أنه لا معنى للحوار، وهناك رقيب يننا، يعلم الله وحده ماذا سيقول لي من كلامه وماذا سيقول لم من كلامي، وبعد نهاية المهرجان سافرت إلى باريس، وفي لفاء مع فرنسوا موران ناقد «اللومانتيه» صحيفة الحزب الشيوعي الفرنسي تطرق الكلام إلى الحديث الذي كنت أتمناه مع تاركوفسكي فقال لم تكن تحتاج إلى مترجم، قلت كيف، قال لأن اللغة الثانية التي يعرفها تاركوفسكي هي العربية.

ذهلت بالطبع، وندمت ندماً شديداً، ولم ألتمس لنفسي العذر بعدم المعرفة، فهو عذر أقيح من الذنب كما يقال. ولم أشعر بالراحه إلا عندما علمت بعد ذلك أن تاركوفسكي درس العربية بالفعل عندما التحق بمعهد اللبينما، العربية بالفعل عندما التحق بمعهد اللبينما، ولكنه لم يتم دراسته بسبب تعرضه لحادث أدى إلى إصابته بأرتبجاج في المخ، وعلاجه فترة طويلة، ثم عمله حوالي سنة في حلقة بحث لدراسات الذهب في (قرغيزيا) قبل دخول معهد السينما. وبالتالي فهو لا يعرف اللغة العربية معرفة حقيقية.

وكان لي أيضا شرف تقديم «سولاريس» عند عرضه في نادي سينما القاهرة في الثاني من يناير عام ١٩٧٤ .

المرآة

وفي عام ١٩٧٤ أخرج تاركوفسكي فيلمه الروائي الرابع «المرآه» ومرة ثانية منع الفيلم من الفيلم من العرض. وفي يوليو ١٩٧٥ ذهبت إلى مهرجان موسكو، وكان الناقد والمنظر السينمائي الكبير فلاديمير باسكا كوف قد طلب مني أن أمده بعض المعلومات التي يريدها عن السينما في مصر عند حضوري إلى موسكو، فلما قدمتها إليه اعتذر عن عدم وجود مكافأة ماليه مقابل الجهد الذي بذلته وسألني أي شيء آخر غير الممال، فقلت أريد مشاهدة فيلم «المرآه» ضحك باسكاكوف حتى أهتز جسده العملاق وقال إن تدبير الأموال أسهل في هذه الحالة، ووعدني أن يبذل جهده لترتيب عرض خاص، وقال إنه لا يوجد قرار بمنع الفيلم، فقد عرض في ضواحي موسكو، واعتبر من الأفلام الفاشلة فجماهيرياه، ولكن هناك قراراً بعدم عرضه في مهرجان موسكو، وذات يوم اتصل بي وقال إن أندريه فايدا طلب مشاهدة الفيلم، ووافقت السلطات على إقامة عرض خاص، وأن بإمكاني الذهاب إلى هذا العرض دون دعوة. قال خذ السلطات على إقامة عرض خاص، وأن بإمكاني الذهاب إلى هذا العرض دون دعوة. قال دفل معدك أي طالب مصري في معهد السينما لأن الفيلم بدون ترجمة، وقل له العرض في «الدوم معك كينو» وهناك أدخلا إلى القاعة مباشرة دون سؤال ودون استقذان.

وكان هذا ما حدث بالضبط، وكان يوماً من أجمل أيام العمر، يوم من حياة الروح بألف يوم، يوم من حياة الروح بألف يوم، يوم مشاهدة مرآه تاركوفسكي الساحرة. وبعد العرض سألت الطالب المصري عبد الفتاح رياض الذي أكرمني وترجم الحوار بالعربية ماهي مشكلة هذا الفيلم مع دالرقابة الفقال: إن الفيلم عرض في معهد السينما بحضور مخرجه، وبعد العرض جرت مناقشة فهم منها أن مشاكل الفيلم كثيرة أبرزها تلميحاته إلى عقدة أوديب، بينما فرويد من الممنوعات، وأنه سيرة ذاتية، ومن يكون تاركوفسكي أو أي مخرج حتى يصنع بأموال البلاد سيرته الذاتية، كما أن هناك لقطة

لقنبلة تتدحرج في تدريب عسكري، واعتبرها البعض إهانة للسلاح السوفيتي!. وكنت في مهرجان موسكو عضوا في لجنة تحكيم الاتحاد الدولي للنقاد «فيبريسي»، ممثلا لاتحاد نقاد السينما في مصر. وفي اجتماع اللجنة اقترحت منح الجائزة لفيلم «المرآه»، فغضب مندوب اتحاد النقاد السوفيت، وقال إن الفيلم لم يعرض رسمياً في المهرجان فكيف يفوز بالجائزة، قلت ولكني شاهدت في العرض الخاص عددا من أعضاء اللجنة، فماذا لو كنا أغلبيه، وماذا لو كنا أغلبيه، المجائزة، ساد الصمت، واقترح المندوب السوفيتي فترة راحة.

وفي فترة الراحة هذه، ولم يكن هناك من اشتكى من التعب، قال لي الصديق الناقد الفرنسي مارسيل مارتان إن المقصود بفترة الراحة أن تتشاور في الكواليس. وطلب إيقاف المناقشة حول فيلم «المرآة» لأن فوز الفيلم يمكن أن يدمر العلاقة بين الاتحاد السوفيتي والاتحاد الدولي للنقاد، ثم قال ولا بد من إيقاف المناقشة أيضا حتى يمكن توجيه المدعوة إليك مرة أخرى سواء إلى مهرجان موسكو أو إلى مهرجان طشقند. وكان ردي على العزيز مارتان: إن هذه الجائرة هي أقل ما يجب إزاء منع «المرآة».

وعند بدء الاجتماع من جديد اقترح المندوب السوفيتي التصويت على إيقاف المناقشة حول فيلم «المرآة»، وكان له ما أراد بأغلبية الأصوات، وليس بالإجماع. ومن يومها، وحتى الآن لم توجه لي أي دعوة لزيارة الاتحاد السوفيتي لأي سبب من الأسباب.

عدت إلى القاهرة ، و كتبت عن «المرآه» تحت عنوان ياماجو جفاريت ، فاندهش سكرتير التحرير الفنان عبد الحليم البرجيني وقال هل الفيلم عن العفاريت ، قلت العنوان سوف يلفت النظر ، ومعناه بالروسية «اني أتكلم» ، وهي أول جملة تقال في مقدمة الفيلم قبل العناوين بعد نجاح عملية جراحية لشاب فقد النطق . قال البرجيني إذن ليكن هذا العنوان ، ولكن باللغة العربة علية .

وفي ٢٨ أغسطس ١٩٧٥ نشر المقال تحت عنوان «وقال أندريه الآن يمكنني أن أتكلم» وجاء فيه «تكلم تاركوفسكي كما لم يتكلم أحد في فيلمه الذي سيصبح نقطة تحول في تاريخ السينما دون أدنى مبالغة. وما أقل نقاط التحول في تاريخ الفنان، إن مجرد إنتاج فيلم «المرآة» في الاتحاد السوفيتي يعني أن الجليد قد ذاب بالفعل. ورغم أن القوى البيروقراطية قد منعت الفيلم من تمثيل الاتحاد السوفيتي في المهر جانات حتى مهرجان موسكو، ولكن تاركوفسكي سوف ينتصر يوما، إن «المرآة» هو مجد السينما السوفيتية، بل مجد الفن السينمائي، بل مجد الإنسان، وأمام هذا العمل الفني الخارق يصعب أن نتحدث في هذه الحدود، ولا نملك الآن إلا أن نتحني حبًا وإعجابًاه.

سينما الظروف الكبيرة

وقد شاهدت «حنين» في مسابقة مهرجان كان عام ١٩٨٣ حيث فاز بجائزة خاصة، وشاهدت «القربان» في مسابقة نفس المهرجان عام ١٩٨٦ حيث فاز بجائزة التحكيم الخاصة بينما كان صاحبه يعاني آلام المرض في المستشفي في باريس.

كانت السينما قبل تاركوفسكي لغة جديدة للتعبير الروائي والقصصي والشعري والموسيقى والأدبي والتشكيلي والتسجيلي، أما بعد تاركوفسكي فقد أصبحت أيضا لغة للتعبير الفلسفي وتلك هي الإضافة الكبرى التي تجعل من تاركوفسكي أحد أعظم المبدعين في تاريخ السينما في العالم.

لقد عبر تاركوفسكي عن ما أسماه سارتر في «ما الأدب» ترجمة الدكتور غنيمي هلال عام ١٩٦١ به أدب الظروف الكبيرة» ، وهو الأدب الذي يجمع بين المطلق الميتافيزيقي ونسبية الواقع التاريخي، ويوفق ينهما . وانطبق على تاركوفسكي قول جيمس جويس في صورة الفنان في شبابه: لن أخدم ما لم أعد أؤمن به سواء أطلق على نفسه بيني أو وطني أو كنيستي ، وسوف أحاول أن أعبر عن نفسي بأسلوب ما في الحياة والفن بكل ما أستطيع من حرية ، مستخدما في دفاعي الأسلحة الوحيدة التي أبيح لنفسي استخدامها : الصمت ، والمنفى ، والدهاء .

سمير فريد

قوة الروح وصلابة الموقف د. محمد قارصلي (سوريا)

قوة الروح وصلابة الموقف

يتعاظم الاهتمام بأفلام المخرج السوفيتي الراحل أندريه تاركوفسكي، ولم يأت هذا الأهتمام نتيجة مرض المخرج ووفاته المبكرة عام ١٩٨٦ . وكذلك لم يكن هذا الأهتمام ناتجا عن الحملات الدعائية العربية التي حاولت أن تصور تاركوفسكي على أنه «منشق» وأن أفلامه الهامة نفذت في الغرب فقط.

إن الاهتمام بأفلام تاركوفسكي وكتاباته نابع قبل كل شيء من طبيعة هذه الأفلام ، ومن نوعيتها والكلمة الإبداعية والفنية والجمالية والانسانية التي أضافتها إلى الثقافة البشرية ، هذه الأفلام والكتابات جعلت من أندريه تاركوفسكي ظاهرة سينمائية غنية ومتميزة ، وصوتاً انسانياً متفردا ، وباحثاً في الروح الأنسانية ، روح الإنسان والشعب وروح البشرية أجمع ، ووجهاً ثقافياً عليقاً بأفكاره الفلسفية والفنية والجمالية .



فاديم يوسف وأندريه كونتشالوفسكي ويولى كاراسيك وأندريه تاركوفسكي طلبة السينما يخرجون من إحدى محطات مترو موسكو عام ١٩٥٩

لقد أصبحت أفلامه السبعة والنصف، (١) إضافة فريدة ليس للسينما السوفيتية فقط بل والسينما العالمية ككل ، واستقبلت هذه الأفلام جميعها كما تستقبل الظاهرة الفنية الحقيقية . والسينما العالمية ككل ، واستقبلت هذه الأفلام جميعها كما تستقبل الظاهرة الفنية المحمود معين ذي مستوى ثقافي عال وبهذا فإنها تستعصي على الجمهور العادي كونها تخاطب ونخبة ، من النواقة ، أما البعض الآخر فقد رحب بها ووجد فيها أفلاما فنية طرحت كلمة جديدة في الفن السينمائي والفن عموماً والثقافة وقد أدى النفاش الطويل والصاخب والعنيف حول أفلامه إلى السينمائي والابداعي ، انعكاسات هامة ومأساوية على حياة تاركوفسكي الشخصية وعلى مصيره الفني والابداعي ، وخطت له طريقاً مليناً بالصراعات والاحباطات والآلام إلى جانب النجاحات اللامتوقعة أو الابدازات الإبداعية والجمالية الفذة والفريدة .

الآن وبعد مدة قصيرة من وفاة المخرج الفنان ، تبدو حياته ومصيره الشخصي والإبداعي ذات أهمية خاصة لأنها تحتوي في طياتها على نموذج خاص من صراع الفنان الصادق مع كل ما هو كاذب وسطحي ، في صراعه مع الجمود العقائدي والمباشرية والشعارات في الفن من جهة ، ومع الحرية الكاذبة والمبنية على المفاهيم الاستهلاكية وعلى تناول الفن كمتعة آنية فقط وليس كحاجة روحية ومتطلباً فكرياً وجمالياً رفيعاً.

إن حياة أندريه تاركوفسكي ومصيره الابداعي يمكن أن يكونا مثالاً حياً على معاناة فنان كبير تجاه كافة أنواع الضغوط والممارسات التي تحاول أن تفرض عليه توجهات معينة وأن تخلق منه أداة طيعة تنفذ أهدافا محددة لها أسماء مختلفة «كمتطلبات» الجمهور و «أفكار الدولة» و «العائدات التجارية» و «تبسيط» الفن ومخاطبة الناس باللغة التي يفهمونها و «تسلية» المشاهد وغير ذلك من المفاهيم والمقولات الموجهة أساساً ضد روح هذا الفنان وضد مقولاته الإبداعية والجمالية والفلسفية .

وييقى صمود أندريه تاركرفسكي، تبقى أفلامه الصادقة في مضامينها وتوجهاتها والمتميزة بلغتها السينمائية ومفرداتها وأسلوبها، يبقى كل هذا مثالاً عظيماً على قوة روح الفنان وصلابة موقفه واستمراريته والتي يكافأ عليها في نهاية الأمر بمكانة متميزة في تاريخ الفن الإنساني وفي

⁽١) (١) يعتبر الغربه أندريه تاركوفسكي فيلم «القاطرة والكمان» وهو فيلم التخرج من المعهد السينمائي، يعتبره نصف فيلم. وقد حاز هذا الفيلم على جائزة أفضل فيلم في مهرجان ليوبورك لأقلام الطلبة

الحضارة الانسانية وبتخليد اسمه كانسان مبدع، وبأن تبقى آثاره الفنية نموذجاً للابداع ليس في مرحلة تاريخية محددة فقط بل وعلى مختلف المراحل وضمن سياق تاريخ الثقافة والفن عموماً.

إن أندريه تاركوفسكي فنان سينمائي ومفكر إنساني استطاع ومن خلال أعماله السينمائية وانمسرحية ومن خلال آرائه وأفكاره، ومن خلال مصيره كإنسان مثقف يعيش تناقضات عصرنا كلها، استطاع أن يعبر وبصدق عن نموذج خاص ومميز، وفسر عملياً علاقة الفنان بعصره وزمنه ومجتمعه وعلاقته بالعالم وبالبشرية وبالتاريخ، ولقد فسر حياتياً الموقف الأخلاقي والمسؤولية الأخلاقية للفنان تجاه جمهوره وعصره وفنه والتي عبر عنها بقوله:

«بالنسبة لي فإن السينما عمل أخلاقي وليس مهني».

ولد أندريه تاركوفسكي في \$ (إبريل) عام ١٩٣٧ في أسرة موسكوفية مثقفة، والله الشاعر السوفيتي الشهير أرسيني تاركوفسكي. في إحدى المقابلات الصحفية التي أولى بها أندريه تاركوفسكي آخر أيامه قال: وأي شاعر، تربى في العصر السوفيتي. لم يكن إنساناً ناضحاً عندما حدثت الثورة فهو من مواليد عام ١٩٠٧ . . . كان طفلا ولكنه بالطبع كان مشبعاً بالتقاليد الثقافية، أنهى والدي دورات بروسوف الشعرية وكان يعرف تقريباً كافة شعراء روسيا المشهورين وبالطبع فلا يمكن تصوره بمعزل عن تطور الشعر الروسي، شعر بلوك واحماتوفا وماندلشتام وباسترناك وزابالوتسكي. بالنسبة لي كان هذا هام للغاية، وقد حدث أنه في الواقع قامت أمي بتربيتي ، انفصل أبي عنها عندما كنت في الثالثة من عمري، لقد أثر أبي بي بمعني ما يبولوجي، لا شعوري» و ويتابع تاركوفسكي حديثه عن أسرته وفترة طفولته:

القد أثر أبي بي بتأثير ما داخلي ولكني مدين بكل شيء لأمي. لقد ساعدتني على تحقيق ذاتي.

فيما بعد سيعود في أفلامه «سولاريس» و «المرآه» و «القربان» إلى موضوع اظهار علاقته بأسرته، بأمه وأبيه وابنه، وها هو يتحدث عن هذه العلاقة، علاقته بأمه من خلال فيلم «المرآه».

من الفيلم يتضح أننا عشنا بشكل عام حياة قاسية. حياة صعبة للغاية، والفترة كانت صعبة. عندما بقيت أمي، وحيدة كان عمري ثلاث سنوات، أما أختي فلم تتجاوز السنة والنصف. وقامت أمي بتريتنا وحدها. كانت معنا دوما. لم تتزوج مرة ثانية فقد كانت تحب والدنا واستمرت طوال حياتها. كانت امرأة مدهشة وقديسة ولم تكن تتلاءم مع الحياة على الإطلاق، وعلى أكتاف هذه المرأة التي لا حول لها نزلت كافة النزائل، كانت قد درست مع أبي في دورات بروسوف ولكن نتيجة وجودي ولأنها كانت حامل بأختي فإنها لم تتسلم الشهادة.

لم تستطع أمي أن تحقق ذاتها وهي الانسان المثقف المتعلم، علماً أنني أعرف أنها مارست العمل الأدبي (وقعت بين يدي مسودات كتاباتها النثرية). كان باستطاعتها تحقيق ذاتها لولا العامة التي هبطت فوق رأسها. دون أن تملك أي شيء راحت تعمل منقحاً في المطبعة ويقيت تعمل كذلك حتى النهاية حين استطاعت أن تحال إلى التقاعد. وانا ببساطة لا أفهم كيف استطاعت أن تقدل الرسم والنحت في موسكو، استطاعت أن تقدم التعليم لي ولأختي. علماً أنني أنهيت مدرسة الرسم والنحت في موسكو، وكان لابد من دفع نقود لأجل ذلك. ولكن من أين؟ من أين كانت توفرها؟ لقد انهيت مدرسة الموسيقي، كانت تدفع للمعلمة التي كانت تدرسية قبل وأثناء وبعد الحرب. كان يجب أن أصبح موسيقياً ولكني لم أرغب بذلك. قد يقال عن بعد: بالطبع بما أنه من عائلة مثقفين فقد توفرت بعض الامكانيات وهذا أمر طبيعي.

ولكن ليس في الأمر ما هو طبيعي لأننا كنا نمشي حفاة، بالمعني الحرفي للكلمة، في الصيف لم نكن نستعمل الأحذية على الأطلاق إذ أنها لم تكن موجودة لدينا. أما في الشتاء فكنت احتذي خفاف أمي الصوفي. وبشكل عام فإن كلمة فقر لا تعبر عن ذلك. فقر مدتم الولا أمي . . . انني وبيساطة مدين بكل شيء لأمي. لقد أثرت بي تأثيرا قوياً جداً ، إنني حتي لم أفهم ذلك جيداً حين كانت علي قيد الحياة . ولكن فقط عندما ماتت وبشكل مفاجيء أدركت ذلك بوضوح».

أنهى تاركوفسكي دراسة الإخراج في معهد السينما في موسكو عام ١٩٦١ تحت إشراف المخرج ميخائيل روم، وفي عام ١٩٦٢ حقق تاركوفسكي في أستوديو «موسفيلم» فيلمه الأول طفولة إيفان» عن قصة فلاديمير بوجومولوف «ايفان» وكان مخرج آخر قد بدأ بتصوير الفيلم ولكن أتضح أنه أساء للسيناريو وظهرت المواد الأولية المصورة غير صالحة فنياً ومملة وبعيدة عن روح السيناريو والقصة. اقترح ميخائيل روم رئيس المجموعة الابداعية في الأستوديو وأستاذ تاركوفسكي ، اقترح تلميذه الموهوب لكي يتابع أو يعيد تصوير الفيلم ولكن بشرط ألا يتجاوز الميزانية المقررة للفيلم وكذلك ألا يستبدل إلا بالحد الأدني الممثلين والديكورات وأماكن التصوير . بعد ثلاثة أيام من التفكير وافق أندريه تاركوفسكي وكان حله الاخراجي يعتمد على أحلام ايفان ، أحلام ذات بناء شاعري انساني تأتى كنقيض لحالة الحرب وفظائمها.

و جاء فيلم «طفولة إيفان» قصيدة ملحمية شاعرية عن عالم طفل يعيش جحيم الحرب التي تحاول أن تكسر عالمه الطفولي وتخرجه منه قسرا ليصبح بدوره محارباً وليستشهد في نهاية الأمر تحت تعذيب قد لا يتحمله الرجال أنفسهم، ووظف تاركوفسكي المواد الوثائقية لتقف بواقعيتها وامكانياتها على الأقناع، مقابل الأحلام التي تعبر عن نقاء وشاعرية أحلام إيفان الصغير. فيما بعد كتب ميخائيل روم : «برأيي أنه خلال الأعوام الأخيرة ظهر فيلمان رائعان نفذا كعمل أول من قبل مخرجين جدد في السينما السوفيتية وهما «الطلقة الواحدة وأربعون» لتشوخراي و «طفولة ايفان، لتاركوفسكي ويتابع روم : فيما يخص طفولة ايفان فانه فيلم تعبيري بأعلى مستوى لهذا المفهوم، وهو يعتمد على الطابع الحاد للبطل والذي يتكشف في ظروف غير عادية، ويقترن هذا الفيلم بالسينما الذهنية كونه يجبر المشاهد على التكهن ومتابعة التفكير . وهذه الميزة هي ميزة عامة في الفن المعاصر . على سبيل المثال : إن كل ما كتب هيمنجواي مبنى على أساس أنه يجب التكهن بما يبدو أن الكاتب لم يكتبه على الأطلاق – وبهذا فإن هيمجواي يدعو القارئ للمشاركة بالعملية الابداعية. وهذا ما يدعو إليه فيلم تاركو فسكى . ففي الأحلام يعرض الفيلم كيف يجب ألا تكون الطفولة المعذبة بالحرب. إن توازي هذه المشاهد في الفيلم تجبر الجمهور على التفكير والخروج بنتيجة بسيطة حول : إلى أي مدى تدمر الحرب وكيف تشوه الروح والحياة . في هذا الفيلم يوجد مشهد عن الحب. بعض النقاد يعتقدون أنه مقحم في نسيج الفيلم وليس منسجماً معه. علما أنه يكشف عن الفكرة المركزية للفيلم ويدعمها، وكأن تاركو فسكي يقول للمشاهد : هاهما شابان، امرأة ورجل، كان يجب أن يحب بعضهما البعض ولولا الحرب لكان كل شيء رائعاً - لكان هناك حب.

استقبل فيلم «طفولة إيفان» استقبالا حافلا داخل الاتحاد السوفيتي وخارجه واعتبره النقاد فيلما يشير إلى ولادة فنان سينمائي كبير له لفتته السينمائية ومفرداته الخاصة وأسلوبه المتميز. ونال العديد من الجوائز والشهادات من بينها الجائزة الذهبية ودبلوم في مهرجان اكابولكو السابع والمكسيك) وجائزة الأسد الذهبي للقديس مارك «في مهرجان فينيسيا الثالث والعشرين (إيطاليا).

وهكذا وبشكل مفاجئ، بعد فيلمه الأول أصبح أندريه تاركوفسكي مخرجاً مشهوراً على الصعيدين المحلي والعالمي . فيما بعد كتب المصور فاديم يوسوف عن أندريه تاركوفسكي في مقالة «كلمة عن صديق» ما يلي : ٣. . . صورت معه ثلاثة أفلام ونصف ، وكانت أفلامه الأولى، وهذا لا يعني أنني عشت واياه فترة طويلة من العمر فقط بل وشاهدت كيف بدأ كل شيء في أعماله.

شاهدت! الحقيقة لا، كنت مشاركا في هذا كله، في ذات الجزء من حياته، إذ انني كنت وأطبخ، أيضا في الوعاء ذاته.

لعب تاركوفسكي دوراً كبيراً في مصيري الابناعي وليس فيه فقط بل وأعطاني الكثير من الناحية الإنسانية – أعطوني كاميرا سينمائية وفيلما وسوف أدهش العالم!

كان هذا في بولوشوفا(۱) بين مجموعة صاخبة ومتعددة الانجاهات ثم فكر أندريه قليلا وبعد لحظة صمت امتلأت بأحاديث الآخرين ، قال بصوت خفيض .

و لا لن أدهشه ، لا داعي لاي شيء.

باعتقادي أنه أدهش العالم وهزه وعلمه شيئاً ما . . . ه

لقد أدهش تاركوفسكي العالم من خلال فيلمه الأول ٥طفولة ايفان٥ واستمر في اثارة دهشته وإعجابه في كل فيلم صنعه حتى فيلمه الأخير .

بعد الشهرة الكبيرة التي نالها تاركوفسكي على فيلمه الأول، بدأ العمل على سيناريو فيلمه الثاني «أندريه روبلوف» وقد شاركه في كتابته زميله في الدراسة المخرج اندرية ميخالكوف كونشالوفسكي. نشر السيناريو في مجلة «الفن السينمائي» عام ١٩٦٤ باسم «الثلاثة يسمون اندريه (⁷⁾، وقد استبدل الأسم بعد أن أصبح الفيلم جاهزا باسم «أندريه روبلوف».

في محاولة لشرح فكرة الفيلم قال تاركوفسكي إنه وزملاءه أخذوا شخصية الرسام الروسي العبقري ، الذي عاش في بداية القرن الخامس عشر ، في محاولة للكشف عن القوة الروحية والأخلاقية للشعب الذي حتى في ظروف لا تلاثم الابداع ، استطاع خلق كنوز ثقافية هائلة وعطيمة .

⁽١) بولوشوفا: بدة صغيرة قرب موسكو، يوجد فيها بيت الراحة والاستجمام للسينمائيين وتجري هناك حلقات دراسية ولقاءات وندوات وعروض سينمائية

⁽٢) المقصود هنا: أندريه روبلوف وأندريه تاركوفسكي وأندريه ميخالكوف - كونشالوفسكي.

إن قوة فرد واحد كما قوة شعب بأكمله تظهر بأسطع مظاهرها من خلال الوقوف في وجه الظروف المعادية ومن خلال تجاوز هذه الظروف وتخطيها .

ولهذا ففي الفيلم تكتسب منا هد الظروف التاريخية القاسية والعنيفة أهمية مبدئية وكبيرة - هجمات التنار والنزاعات بين الأمراء، نهب المدن وموت القرى، قسوة مالكي السلطة. ولكن المعني الرفيع للفيلم لا يكمن في تصوير الجوانب المظلمة من الوقائع التاريخية بل في اظهار صصود الشعب وامكانياته الابداعية والروحية التي لا تنضب، إن هذه الإمكانيات من الإدراك الشعبي هي التي تغذي اندرية روبلوف ومعاصريه من رسامي الايقونات ونقاشي الحجر وصانعي الأواني الخشبية الفنية والرجل المحب للطيران وبوريس الذي كان يقود عملية صب الأجراس. كانت رغبة داخلية تدفع جميع هؤلاء وهي أكثر قوة من الأوامر الخارجية ومن قرارات المنع، ولذلك فإن الفيلم بحد ذاته عميق الدرامية في احساساته وهو ينصب في نشيد الإنسان المبدع، وفي جموح ابداعه الذي لا يمكن كيحه.

يريد أندريه تاركوفسكي أن تقترب داخليا من أبطال الفيلم الذين تفصلنا عنهم مثات السنين وأن نكسب عن هذا – الطريق احساسا بمتابعة المصائر التاريخية وان نشعر بأنفسنا ورثة ومتابعين للنشاط الثقافي الحضاري الذي مارسوه. اننا حلقة في سلسلة الأجيال حيث أن الحياة لم تبدأ بنا على هذه الأرض كما وأنها لن تنتهي بموتنا. هذا هو الإحساس الضروري للانسان وللانسان المعاصر بشكل خاص.

إن ما يميز فيلم تاركوفسكي وأندريه روبلوف، هو ذاك الايمان الملهم بمكانة الانسان والفن وأهدافهما وبقوة البحث الأخلاقي التي تتحول أحيانا إلى نشوة روحية وخيال مبدع، يضاف إلى ذلك المشاركة بكل ما يحدث حولنا للناس الآخرين ومن هنا يأتي التواضع العميق والطبيعي تماما. أنه ليس حكماً وهو ليس بالمتأمل بل هو انسان بين البشر، يقاسمهم قدرهم، قدر شعبه ومصيره.

نشر سيناريو فيلم «أندريه روبلوف» عام ١٩٦٤ – وانتهي تصويره وعرض لأول مرة على السينمائيين في «دار السينما» في موسكو عام ١٩٦٧ ثم بيع إلى فرنسا حيث عرضه الفرنسيون في مهرجان كان وحاز على جائزة النقاد (الفيبريسي) عام ١٩٦٩ ومع ذلك فلم يسمح بعرضه جماهيريا في الاتحاد السوفيتي إلا في عام ١٩٧١ و كان عرضه هذا نتيجة لجهود كبيرة قام بها

المخرج الكبير جيورجي كوزينتموف والموسيقار العظيم ديمتري شوستاكوفيتمش والمخرج سيرفي فيراسيموف، تلك الجهود التي ان استطاعت إخراج القيلم من «رفوف» المستودعات ليعرض جماهيريا، فانها لم تستطع أن تمنع «الاختصارات» و «التعديلات» التي خضع لها الفيلم والتي أضاعت منه ما يقرب الساعة، وقد مضى أكثر من عشرين عاماً أي في عام ١٩٨٧ أعيد فيلم «أندريه روبلوف» إلى ما كان عليه يوم عرضه الأول عام ١٩٦٧ ولكن بعد أن توفى مخرجه تاركوفسكي ومؤدى الدور الرئيسي اناتولي سولونيتسين ومعثل آخر.

لقد أحس المخرج جيورجي كوزيتسوف (١) بمسؤولية كييرة تجاه فيلم أحبه وأقتنع بسويته الفنية والجمالية العالية، أحس بأنه مسؤول بشكل ما عن مصير هذا الفيلم، وها هو يكتب عنه : إذا أردنا الحديث عن العمق الداخلي النفسي لعالم الفنان والذي يظهر على الشاشة (والعمق الداخلي هو دوما انعكاس لجوانب ما من العالم الواقعي، إذ إن الفنان يختنق لو تواجد في الفراغ)، فإن فن أندريه تاركوفسكي أثر بي بشكل نحاص. نحن نقول أن الفن يعكس العالم، هذا صحيح، ولكن هذا الانمكاس له طابع خاص. إذ أنه في الفن يمكن أن ينجح ما هو ناتج عن معاناة قفط. على الشاشة يملك عمقاً ققط ما هو ناتج عن معاناة الفنان، أما ما هو مختلق عن معاناة قضورية وهي تعبر قبل كل شيء عن المكانية الفنان لقوة الاستجابة الهائلة، يقول الملك لير عند شكسبير: وإنني جريح في دامغي، يبدو أن هذه الجملة هي أفضل ما يشرح العملية الابداعية.

منذ فيلم «طفولة إيفان» رأيت هذا بالذات لدى الفنان الشاب تاركوفسكي : احساس ناتج عن معاناة عميقة وقوة الفكرة التي لا تنفصل عنها على الشاشة.

ويتابع كوزينتسوف: ويخيل إلى أن المناظر الطبيعية التي لا يمكن وصفها في وأندريه روبلوف، والتي لا تتوقف اطلاقا عند حدود مباشرة الهدف، يخيل إلى أنها لوحات فنية حيث جرى التعبير بقوة من المثال الروحي الأعلي والمتمثل بالشعب والمحافظ عليه من قبله على الرغم من كافة فظائع واقع العصر.

⁽۱) جورجبى كوزينتسوف: مخرج سينمائني سوفيتي ولد عام ١٩٠٥ وتوفى عام ١٩٧٣ ومن أشهر أفلامه واثلاثية عن مكسيم؛ ابلل الجديدة (دون كيشوت، وهاملت، العلك لير).

بعد أن أصبح معروفاً أن فيلم تاركوفسكي قد وضع على «الرف» ، بدأ غ. كوزينتسوف على الفرر نضالا نشيطاً من أجل الإفراج عنه والسماح بعرضه على الشاشة أمام الجماهير . وقد توجه بدءاً من عام ١٩٦٧ ولعدة مرات إلى جهات مختلفة و كتب رسائل خطية بهذا الخصوص احتفظ على سبيل المثال في أرشيف كوزينتسوف بنسخة من رسالته الموجهة إلى القسم الثقافي في اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفيتي) . لقد شارك كوزينتسوف مشاركة حارة في مصير فيلم «أندريه روبلوف» لأنه كان واثقا من أن هذا الفيلم أحد انجازات السينما السوفيتية .

في يناير عام ١٩٦٩ اتخذ قرار يجيز عرض الفيلم (على الرغم من ذلك فانه لم يعرض إلا في عام ١٩٦١) وقد تراسل المخرجون بشكل منتظم وكان وأندريه روبلوف، أحد أهم المواضيع التي تناولاها خلال مراسلاتهما. ونأتي ببعض فقرات هذه الرسائل التي تعبر من جهة عن ذلك الصراع الذي خاضاه من أجل انقاذ الفيلم ومن جهة أخرى عن مدي معاناة تاركوفسكي من أجل عرض فيلمه على الجمهور.

وها هو تاركوفسكي يكتب لكوزيتنسوف بعدأن صدر قرار السماح بعرض الفيلم: «عزيزي جريجوري ميخائيلوفيتش!

أخيراً وتنيجة صلاتك المستمرة تقرر بالأمس في المجلس السماح بعرض «روبلوف» وقد سجل هذا الأمر وصدق بشكل نهائي أتعلم يا جريجوري ميخائيلوفيتش أنني مرتاح للغاية نتيجة التفكير بأنه بين عصابة السينمائيين عندنا وجد مثقف حقيقي مثلك ، عبّر عن موقفه الذي لا يقبل تأويلات مختلفة فيما يتعلق بـ «أندريه روبلوف» النعيس، وفي زمن صعب وغير مريح للغاية علماً أن هذا الأنسان كان وحيداً إلى أبعد الحدود في تصرفه هذا.

وأنني لن أنسى يوماً ما فعلته من أجلي ومن أجل فيلمي . . . ». ٢٦ حزيران ١٩٦٩

لدى رغبة كبيرة برؤيتكم. فبالنسبة لى (بعد جائزة الفيريسي في مهرجان كان) تعقدت حياتي إلى أقصى الحدود. حتى أن أحدهم هناك، في القيادة أقرح أن تنسحب من الأتحاد الدولي للنقاد لكي نرفض الجائزة !! (...) وعلى الرغم من أن الفرنسيين قاموا بأنفسهم بعرض الفيلم بعد أن اشتروه وأشر كوه في مهرجان كان فإن جميع المصائب تصب الآن علي شخصياً. وكلما كانت الصحافة هناك في الخارج (يمينية كانت أو يسارية) متوافقة في رأيها، كلما ساءت الأحوال بالنسبة لي هناه.

تعقدت الأمور كثيراً جداً نتيجة جائزة الفيبريسي في مهرجان كان، تعذبهم الآن من جديد مشكلة: هل يسمح أو لا يسمح بعرض دروبلوف، في صالاتنا؟

وبشكل عام فإن كل شيء على ما كان عليه في السابق. لو يسمح لي فقط من قبلهم بأن أعمل. هل تعلم؟ لقد قمت منذ مدة قصيرة بحساب وأصبت بذعر، فخلال تسع سنوات (أي بعد حصولي على الشهادة) قمت بتنفيذ فيلمين فقط، لقد اصابني الهلم!.

آنذاك لم يكن تاركوفسكي ليتوقع بأنه خلال خمس وعشرين سنة تقريباً سينفذ سبعة أفلام ومسرحيتين فقط، أي بمعدل فيلم كل أربع سنوات تقريباً.

عام ١٩٧٢ نفذ تاركوفسكي فيلم «سولاريس» عن رواية الكاتب البولوني ستائيسلاف ليم. انه فيلم من الخيال العلمي الفلسفي: فخلال العديد من السنين كان الكوكب الخفي «سولاريس» يجذب سكان الأرض، يغادر كريس كيلفان وهو عالم نفسي كبير الأرض إلى الكوكب بمهمة بالغة الأهمية، فيجب عليه أن يقرر هل يتوجب الاستمرار في العمل على المحطة المدارية والتي يعمل طاقمها على دراسة الكوكب أم لا؟

على الكوكب تنتظره مفاجآت: لقد انتحر أحد العاملين في المحطة وهو الفيزيائي جاباريان أما «سناوت» و «سارتو – ريوس» فقد اقتربا من الجنون. وسرعان ما يخرج كريس نفسه عن أطواره. ها هي مخلوقات وكأنها آتية من الحلم تظهر له. وفي إحدى المرات تظهر له زوجته الني ماتت منذ زمن بعيد.

يعتقد العلماء أن كل هذا من فعل محيط سولاريس الذي يمتص من ذاكرة الناس روئ وشخصيات ويعيدها ماديا، ولكن ما هو الهدف؟ قد يكون البحث عن امكانية حوار مع القادمين من العوالم الأخرى تتأكد هذه الأحجيات. يتلقى المحيط الذبذبات الموجهة الصادرة عن عقل كريس كيلفان وفوق سطح سولاريس المتماوج يرى كريس حديقة منزل والله المحببة له والتي تتوسطها بحيرة صغيرة مليئة بالأعشاب المائية. ينظر البطل إلى الأرض من أعالي الفضاء وتخترق أعماقه أحاسيس قوية وشعور بعلاقة القربي وبالتمسك بهذا الكوكب الرائع والهش والذي يحافظ في طياته على دفء بيت الأب، في نهاية الفيلم يعود الأبن الفنال عبر المادة اللاأرضية العاصفة التي وكأنها تهدأ لعودته وندمه وطلبه الصفح والغفران، كتب تاركوفكي متحدثا عن فيلم «سولاريس».

"لقد أخذت هذه الرواية لأنني رأيت ولأول مرة عملا استطاع أن يحدد على أنه قصة الندم، ما هو الندم؟ ما هي النوبة بشكل مباشر؟ بالمعنى الكلاسيكي لهذه الكلمة؟ حين تتحول بالنسبة لما الأفعال التي ارتكبنا ها والخطايا، تتحول عن طريق ذاكرتنا إلى واقع، بالنسبة لي كانت رواية ليم عبارة عن مسبب لصنع فيلم كهذا، أما فيما يتعلق بالصدام مع المستقبل أو الاصطفام بما هو مجهول فعم ذلك كان من المهم بالنسبة لي ليس الجانب التأريخي (الوصفي) بل ما يجري داخل روح الإنسان عادي يعاني بمن أم روحي وخوف، وهو كما الحيوان الذي يتعذب ولا يفهم ما الذي يحدث له. وبالنسبة لي فقد كان هاما بشكل خاص هو أنه من خلال مقاومته للقسوة واللائسانية يحاول باللاشعور المؤينة وبقوة اندفاعه وسعيه الروحي، ويتضح أن هذا الانسان العادي يه لعاني قيقى على مستوى روحي رفيع للغاية. إنه وكأنه يكتسب ذاته.

نال فيلم «سولياريس» جائزة التحكيم الخاصة في مهرجان كان الرابع والعشرين، ونال العديد من الجوائز والشهادات الأخرى ومن بينها جائزة أفضل دور نسائي للمثلة ناتاليا بوندا رتشوك في مهرجان بنما عام ١٩٧٣.

في أكتوبر عام ١٩٨٧ نشرت صحيفة «الأسبوع» نتائج استفتاء شارك فيه اثنا عشر ناقدا سينمائيا سبعون فيلماً كأفضل ما انتجته السينما السوفيتية خلال تاريخها وقد ذكر فيلم «المرآة» بين أفضل عشرة أفلام سوفيتية . وهذا الفيلم هو أكثر أفلام تاركوفسكي معاناة . بدءاً من الفكرة وحتى تنفيذها العملي قطع الفيلم طريقاً صعبة ، تبدل كثيراً حتى آخر أيام التصوير وبقى لفترة طويلة على طاولة المونتاج وفيما بعد وبصعوبة ومشقة وبطء وصل إلى الجمهور .

في بروتوكول اجتماع لجنة السيناريو والتحرير في الاستوديو الابناعي التجريبي يوم ٦ كانون الثاني عام ١٩٦٧.

في برنامج العمل نقطة واحدة :آ.آ.تاركوفسكي يتحدث عن فكرة فيلم باسم مؤقت هو «الإعتراف».

آ. تاركوفسكي: عم يجب أن يكون هذا الفيلم؟ في نهاية الأمر فإننا جميعاً نحن الذين نعيش على وجه الأرض، نشعر بشكل من الأشكال باحساس كوننا ندين لامهاتنا. لا يظهر هذا الاحساس بشكل محدد على الدوام وغالبا ما ننساه غالبا ما ننسى الشئ الرئيسي . . . وهكذا

فإن هذا الفيلم يجب أن يكون عن الأم، عن حياتها الصعبة للغاية وآمالها وايمانها ومصابها وسعادتها.

وافقت اللجنة على فكرة سيناريو «الإعتراف» وكلفته مع كاتب السيناريو . آ . ميشارين بكتابة السيناريو ، كان ذلك في عام ١٩٦٧ ولكن فقط عام ١٩٧٣ سمح بانتاج فيلم الإعتراف حسب النسخة الرابعة المعدلة من السيناريو والذي أصبح اسمه الآن «يوم أبيض، أبيض» .

لقد عانى هذا الفيلم ومخرجه الكثير الكثير ، وقد قدم الفيلم خمس مرات للجنة السينما ، بعد كل عرض كان الاستوديو يتلقى قائمة بما يجب تعديله .

«في المرة الثالثة شاهد الفيلم نائب رئيس لجنة الدولة للسينما آنذاك ب. بافليونك. بعد الحديث معه لم يستطع تاركوفسكي ولا بأي شكل من الأشكال أن يتمالك نفسه ولا أن يهدأ أو يصرف النظر. في نهاية الأمسية قال اندريه: «أنني أعلم ما الذي يريدونه: أنهم يريدونني أن أترك السينما. ولكنني إذا لم أصور فسأموت!، في تلك الليلة جاءته أول أزمة قلبية.

في مقابلة مع تاركوفسكي نشرت عام ١٩٨٧ في مجلة «ريس روبليكا» البولونية سأل المراسل تاركوفسكي :

المراسل – في فيلم «المرآة» رويت قصة حياتك ، أي مرآة هي؟ أي كما عند ستندال والني تتنزه على الطريق أم هي من النوع الذي من خلال عملك في الفيلم عرفك عن نفسك أشياء جديدة لم تكن معروفة لك مسبقاً ، وبكلمات أخرى، هل هذا العمل الفني واقعي أم أنه تنويعات ذاتية عن شخصك؟ أو قد يكون فيلمك عبارة عن محاولة لجمع شظايا مرآة ووضعها في إطار شكل سينمائي وتجميعها في وحدة متكاملة متحدة؟

أندريه تاركوفسكي – بشكل عام فإن السينما دوما محاولة لتجميع شظايا ما في وحدة متكاملة. يتكون القيلم من لقطات كما الفسيفساء من قطع منفصلة، ذات ألوان ونوعيات مختلفة. ومن الممكن أن كل قطعة على حدة لا تملك أي معني فيما لو انتزعناها من السياق العام، أنها تتواجد عندما تكون متكاملة فقط. في القيلم لا يمكن أن يتواجد أي عنصر لا معني له في نهاية الأمر. ولكن كافة العناصر مجتمعة تلون كل تفصيل بمعناها العام. أي وباختصار لا يوجد أي شيء كرمز بل يوجد كجزء من عالم ما متكامل، في هذا المعنى فان فيلم «المرآة» هو أقرب إلى موقفي من السينما.

أما فيما يتملق بنوعة هذه المرآة . . . إن القيلم نفذ حسب سيناريو كتبته أنا ولا يوجد فيه أي مشهد مختلق . . . إن جميعها على أي مشهد مختلق . . . إن جميعها على الإطلاق ، المشهد الوحيد الذي كان مختلفا هو مشهد مرض البطل والذي لا نراه على الشاشة . وكان هذا المشهد ضروريا للحديث عن حالة البطل الروحية . إذ من الممكن أنه مريض بشكل مميت وهذا بالذات سبب ظهور ذكرياته ، سبب ظهور هذا الفيلم . أي أن هذه ليست بساطة محاولة قسرية من قبل المؤلف تجاه ذاكرته ، اتذكر ما أرغب شخصيا تذكره ، بل هي ذكريات انسان يتذكر أهم اللحظات في حباته ، انسان يحتضر وهو يملك ضميرا ، ان حالته هذه بالذات يجددها كونه يذكر . إن هذا المشهد الوحيد المختلق عبارة عن مبرر لكي تظهر ذكريات اخرى وهي حقيقية تماما .

أنك تسأل عن «المرأة»: هل هذا خلق عالم خاص بي أم هو حقيقة؟ بالطبع حقيقة ولكن من خلال تعرجات ذاكرتي فلنقل على سبيل المثال، بيت طفولتنا والذي ترونه في الفيلم وقد بني في المكان الذي كان فيه سابقا منذ سنين عديدة ماضية وبدقة تامة لم بيق هناك حتى الأساس بل عبارة عن خندق منه . ومن خلال الصور قمنا باعادة تشبيده كما كان تماما . الني لست من الطبعيين ولكن لو ظهر البيت بشكل آخر لكان هذا مأساويا ، بالنسبة لي لأنه من الضروري أن أجمع الكثير الكثير من الظروري أن عن الضطررنا أجمع الكثير الكثير من الظروف . بالطبع نبت هناك أشجار جديدة ونبت كل شيء فاضطررنا لنقط الكثير ، ولكن عندما أنيت بأمي ، التي قمت بتصويرها في عدة لقطات هناك ، ذهلت تماماً لهذا المنظر وفهمت ان هذا يعطي ذاك التأثير المناسب وقد يتبادر للذهن: وما هي ضرورة هذا — ترميم كهذا لما كان؟ بل من الممكن أنه ليس كما كان بل ما أذكره أنا . ومع هذا فانني لم أحاول البحث عن شكل الذكريات ، من النوع الداخلي ، المحرف ذاتيا ، بل على العكس حاولت بشكل حرفي تكرار ما علق في ذاكرتي .

نعم بالنسبة لي كانت هذه تجربة غربية جدا ، لقد نفذت فيلماً لا يوجد فيه أي مشهد اختلق لإثارة اهتمام الجمهور أو بأي شكل من الأشكال ليشرح له شيئا . لقد كانت هذه ذكريات لها بالفعل علاقة بقصة حياة أسرتنا . بالحياة ، ونما يدهش أنه على الرغم من أن هذه قصة خاصة فقد استلمت بعد هذا القيلم عدد كبير من الرسائل حيث يطرح المشاهدون سؤالا بليغا كهذا: «كيف استلمت أن تعرف أشياء عن حياتي؟ بالنسبة لي فإن هذا هام بالمعنى الأخلاقي والروحي ، أي استطعت أن تعرف أشياء عن حياتي؟ بالنسبة لي فإن هذا هام بالمعنى الأخلاقي والروحي ، أي اذا حاول الانسان أن يعبر في العمل الفني عن أحاسيسه الصادقة فإنها لا يمكن أن تفهم من قبل الآخرين أما إذا حاول التأليف .

المراسل . . وكذلك الاختلاق . .

ا. تاركونسكى ~ الاختلاق من رأسه . . فإن العمل الفنى يصبح مزيفاً».

اعتبر بعض النقاد والمسؤولين عن السينما أن فيلم «المرآة» سيفشل جماهيرياً وأنه فيلم موجه بشكل خاص «للتخبة» من المتفرجين والذواقة والمتقفين، وقد كتبت مارينا تشوغونوفا الناقدة السينمائية والتي عملت مساعدة لتاركوفسكي في أفلام «سولاريس» و «المرآة» و «ستالكر».

بعض الرؤساء والزملاء في العمل افترض أن الجمهور سيسدد الضربة الأخيرة ولكن آثار فيلم «المرآة» اهتمام مفاجئ ومبالغ فيه من قبل أناس لم يكونوا ليهتموا سابقاً بتاركوفسكي أو بأفلامه. قرر مسؤولو العروض السينمائية في موسكو أن يعرضوا الفيلم عرضا تجريبياً في صالتين للعرض في موسكو وقد ساد احساس عام بأن الرؤساء كانوا ينتظرون سقوطاً رهيباً للفيلم.

ولكن حصل ما لم يكن متوقعاً على الإطلاق، منذ العروض الأولى ودون أية دعاية اصطف دور لا يتناقص أمام «التاغانكي» صالة العرض القديمة و«فيتياز» صالة العرض الحديثة، بعد عدة أيام أصبح الوضع متأزماً عند الصالة الأولى فأضيف عرض اضافي. في السابعة صباحاً ! . . . ولكنه لم يساعد، علقت لوحة تدعو الجمهور لكي ينتقل إلى صالة «زينيت» المجاورة والتي تتسع لجمهور أكبر، ومع ذلك فإن الدور لم يتناقص.

لم تنجح (التجربة).

عرض فيلم «المرآة» ثلاثة أسابيع، اقترب أول أيار فسحب الفيلم من الصالات بحجة الأعياد، ولكن . . . بعد ذلك لم ير فيلم «الأعياد، ولكن . . . بعد ذلك لم ير فيلم «المرآه» على الشاشات الموسكوفية . . . ولكن الجمهور، جمهور، لم يتركوا مخرجهم .

 ولا شك أن فيلم «المرآة» فيلم صعب في بنائه وتطور الأحداث فيه ولكنه أصبح نقلة نوعية في إبداع أندريه تاركوفسكي الذي وكأنه اكتشف لنفسه عالمه الداخلي بكل غناه وخياله وعمق أفكاره وروحيته وهذا ما انعكس على أفلامه التالية بل وحتى على مشاريعه التي لم تتح له الظروف والزمن امكانية تنفيذها، هذه النقلة النوعية تبدو واضحة في أول فيلم ينجزه بعد فيلم المرآة الا وهو فيلم «ستاكر» (الدليل).

في حديث مع مراسل صحيفة أجنبية قال تاركوفسكي إن فيلم «ستالكر» هو الفيلم الوحيد الذي استطاع أن يحقق فيه كل ما قصده.

أخذت فكرة الفيلم عن قصة للأخوين ستروغاتسكي واسمها «نزهة على حافة الطريق».

لقد انتظر النقاد وجمهور تاركوفسكي فيلما ذا بنية ذهنية أكثر تعقيداً وخاصة بعد مشاهدتهم الفيلم «المرآة» وإذا به فيلم مبني على فكرة بسيطة ومفهومة حيث يقود ستالكر مجموعة عبر المنطقة، لغز وعبر عقبات عديدة والغاز ليصلوا إلى كنيسة صغيرة حيث بقوة طاقة فضائية لا المنسير لها يمكن أن تحقق رغبة كل من يدخلها، وقد يكون الجانب الاساسي في الفيلم هو ضرورة الإيمان والقدرة على الرغبة، يقول تاركوفسكي : «ان ستالكر، على الرغم من كل شيء ، يأمل بأنه سيوجد انسان سوف يدخل إلى هذه الغرفة . ولكن لدى إحساس بأنه لا توجد لهذه الفرقة أية ميزات مسحرية على الإطلاق وأن ستالكر نفسه يعرف ذلك جيدا! إذ أنه في الواقع ، كل ما نعرفه عن هذه اللامة بمنى امكانياتها على تحقيق الامنيات نعرفه من خلال ستالكر نفسه فقط . . . وفي هذا الامر فانا لا أثق به كثيرا . ان هدفه هو تحريض الإنسان على الإيمان نفسه نا ما لذي سيؤمن به تابعوه . الشيء الأهم بالنسبة له هو الكشف عن امكانياتهم على الإيمان المالياه .

حصل فيلم «ستالكر» على جائزتين في مهرجان كان بالإضافة للجائزة الايطاليه «دافيد» دوناتيلو .

لقد أثار فيلم «ستالكر» جدلا كبيرا في الاتحاد السوفييتي تصعدت نتيجته وتفاقست ازمة المخرج مع موظفي السينما ومسؤوليها آنذاك وقد تلقى دعوة من شركة التلفزيون الايطالي لاخراج فيلم (الحنين) الذي كتب السيناريو له بمشاركة الكاتب الإيطالي أنطونيو جويرا. وقد غادر إلي إيطاليا بشكل مؤقت بعقد ينص على تنفيذ هذا الفيلم هناك. لم يكن تاركوفسكي يعلم كيف ستكون حياته في الغرب ولكن فكرة الحنين كانت تؤلمه و كأن هذا هو الدين الذي عليه أن يسدده، هو الانسان الروسي والفنان الذي يعيش الهجرة والاغتراب. وييدو الآن ان ما قاله في حينه في شرح فيلم الحنين كان يعني به ذاته، لقد قال: هإن الحنين الروسي بجدوره وماضيه، بأماكنه وبالمقربين منه، بما يحيط به وبطريقة عيشه وأسلوب علاقاته مع الناس الآخرين. ان كل هذا يتصاعد لدينا حتى يصبح طابعا مميزا لنا، فمن المعروف لدى الجميع عدم امكانية فصل الروسي عن جذوره الابدية.

كم تبدو حزينة ومربرة ذكريات بطل فيلم ١٥لحنين، ذلك المثقف الروسي وذكرياته عن وطنه الأم التي تلاحقه على الدوام . . . في إدراكه الذي يخبو فتظهر لوحة القرية الروسية المغمورة بالثلوج وكأنها قدت بين أثار قديمة بائدة .

ولكن لتجربة تاركوفسكي في الغرب جانبا آخر ، جانبا كان يؤلمه وبشكل يومي وها هو يكتب رسالة لرئيس لجنة الدولة للسينما آنذاك فيليب يرماش يقول فيها : « . . . وبشكل عام لابد لمي من القول بأن العمل هنا صعب للغاية ولأسباب عديدة أنني غالبا ما أذكر «موسفيلم» ، وكأنه بيت الأبوية ، حيث العمل أسهل وأكثر راحة وهدوءًا بشكل لا مجال للمقارنة فيه .

إنهم هنا لا يذرون النقود للرياح ويحاولون أن ويحلبوا، من أمثالنا كل العصير دون أن يحسبوا حسابا لا للفكرة ولا للابداع، النقود، النقود ثم النقود – هذا هو مبدأ السينما هنا في إيطاليا، وفي مقابلة أجراها في لندن قال تاركوفسكى متذكرا تجربته في إيطاليا:

١٠٠١ لابد لي من القول بأنني لو كنت في الاتحاد السوفييتي فلم اكن لافكر بالنقود على
 الاطلاق ولكنني في إيطاليا، عذرا، فقد اضطررت للفكير بالنقود باستمرار.

وكنت اسمع كلمة ونقوده أكثر بكثير نما اسمع كلمة ومرحباه أو وإلى اللقاءه ، إن هذا أمر صعب، اذا استطعت أن تقفل إدراكك في تلك اللحظة التي يحادثونك فيها عن النقود فسوف يعود انذاك كل شيء إلى مكانه ببساطة يجب التحول إلى أبله عندما يحدثونك عن النقوده.

لقد كان فيلم «الحمنين» تجربة إبداعية وفنية هامة في حياة أندريه تاركوفسكي بالاضافة إلى كونها تجربة حياتية صعبة لفنان مرهف الحس، ذكى، مدرك لحقيقة الأشياء وللظروف والعلاقات السائدة، ويبدو أن هذه التجربة بالذات انعكست وبشكل مأساوي على فيلمه التالي الذي نفذه في السويد، فيلمه «القربان» الذي أصبح فيلمه الأخير. لقد كرس تاركوفسكي فيلمه «القربان» لابنه أندريه الذي لم يستطع أن يلتقي واياه لمدة طويلة.

يبدأ الفيلم بمشهد لصبي ووالده يزرعان شجرة يبست على الشاطئ، إنهما يطمران جذورها في الرمال بتأن وعناية ويقول الأب لابنه بأنه فيما لو اعتنى بالشجرة ووثق الانسان بأنها ستعيش وتزهر وتورق فان هذا سيحصل حتما، يقف الأب والابن مدة طويلة أمام الشجيرة وتبتعد الكاميرا عنهما ببطء وبلا رغبة لتكشف مشهد جزيرة عارية الا من يت وحيد بعيد.

تتوالي لقطات مرهفة الحس رفيعة الذوق، يبدو كل منها وكأنها لوحة صغيرة أو بطاقة تذكارية، انه كفنان للقطات المناطر الطبيعية يقوم بترجمة جمال الواقع الذي تعيشه عائلة سويدية من النخبة المترفة.

يحمل أبطال فيلم الضحية أسماء روسية ويذكر خلال الحوار الكاتب الروسي دوستيفسكي، أن بطل الفيلم يطالع كتابا عن الأيقونات الروسية، وهو يحمل اسما روسيا: الكسندر . . . لوحات روسية، أسماء روسية، دوستيفسكي وجزيرة نائية في بحر الشمال تبدو وكأنها منفى لانسان فقد إيمانه وأهدافه.

لقد غادرت السعادة بيت الكاتب ألكسندر ، على طاولته قبعت ورقة ييضاء ناصعة وربشة كتابة – بيدو هذا جميلا كما في لوحة طبيعة صامتة ، ولكن الورقة فارغة فليس لدى البطل ما يكتبه ، إن عذابا روحيا يأكله نتيجة تفاقم وحدته رغم وجوده بين الناس ، وترفه واستقرار وضعه في وسط استهلاكي بورجوا زي حيث تسود التخمة المفرطة التي تقتل روح الانسان الموهوب . ولكن لابد للانسان من أن يدفع لقاء حياة فقدت معناها وهاهو الحساب يأتي: يعلن الراديو ان حربا نووية قد بدأت .

تجاه خبر مخيف كهذا يوجد لدى كل من في البيت ردود – فعله الخاصة ، بعضهم ينفجر يائسا وبعضهم الآخر يصاب بالذهول كمن فقد كل الأمل ، الكسندر وحده لا يستسلم للقدر ، أنه يعطي وعدا لإله لا يراه بأن يتخلى عن كل ما يملك فيما لو أزيح بسيف العدالة المسلط على كاهل البشرية . ها هو الصباح يشرق بعد ليلة رهيبة ، ييدو أن شيئا لم يحصل ولم تحل نهاية العالم بل ومن الممكن العودة إلى الحياة السابقة المعتادة ، ولكن في محاولة من ألكسندر للوفاء بوعده يشعل النار في منزله ويحترق كل ما كان يحب ، كل ما يناه في حايته السابقة وكل ما وضع فيه روحه ، حتى ليبدو وكأن النار لاتحرق البيت فقط بل تحرق العالم بأكمله ، بالطبع فان الانسان الذي قرر تقديم أضحية كهذه، حتى لو كان ذلك باسم إنقاذ أرواح الجميع، يعامل من قبلهم وكأنه مجنون عاص يجب اقفال ابواب مستشفى المجانين وراءه. تقوم سيارة واسعاف، بنقل ألكسندر الذي يبدو له أن هذا حلا مناسبا، إذ لا يمكن للكتاب أن يعوض الوطن ولا الايقونات الروسية تحل محل الإيمان ولا تستبدل الذكريات بالحاضر.

على هذا النحو من عدم الرضى المعذب المأساوي تنتهي حياة أندريه تاركوفسكي الإبداعية، إن هذا الانسان الذي ضحى بكل ما يحب وبكل ما آمن به خلق هذا العمل الفني الذي أصبح رمزا وضع فيه الفنان روحه.

«الحقيقة أنه على الشاطئ الآخر ليس البيت بيتا ولا الراحة راحة وسعادة الإبداع ليست كما يجب، إلى البيت إلى الوطن . . . إلى هواء الوطن واحزان الأم، إلى بيت الآباء . . هذا ما يدعو إليه فيلم «القربان».

عدا الأفلام التي نفذها أ. تاركوفسكي كان لديه عدد كبير من المشاريع والسيناريوهات التي لم يستطع تحقيقها لأسباب مختلفة ونأتي هنا بمثال على مشاريعه والتي تحدث فيه يرماش عنها في مقالة ولقد كان فناناه يكتب برماش :

- «. . . احتفظ لدى بورقة صغيرة وضع فيها مخططاته: «مشاريع آ. تاركوفسكي».
 - ١- التخلي، سيناريو غورنشتين وتاركوفسكي. هذا (لتشوخراي).
 - ٢ ونقطة البدء، مشروع سيناريو من ل. تولستوي.
 - ٣ دموت إيفان ايليتش، مشروع سيناريو حسب قص ل. تولستوي.
 - ٤ (المراهق) مشروع سيناريو عن رواية دوستويفسكي.
 - ٥ «الأبله» مشروع سيناريو (١).
 - ٦ قآلة الرغبات، سيناريو بشكله الاول عن الأخوين متروغاتسكي.
 - ٧ فيلم عن دوستويفسكي -- مشروع سيناريو .

(١) وقد كتب تاركوفسكي السيناريو وبدأ فعلا بالتحضير لفيلم والأبله، وقد بني الديكور ولكن سفر تاركوفسكي لتنفيذ فيلم «الحنين» أدى إلى تأجيل فيلم والأبله، ثم إلغاء العقد بهذا الخصوص . عدا ذلك فقد كانت لديه مجموعة كبيرة من السيناريوهات الجاهزة والمشاريع والكتب والمقالات التي لم يستطع خلال حياته القصيرة انجازها .

قبل وفاته بمدة قصيرة وفي مقابلة مع الجمهور قال تاركوفسكي مجيباعن السؤال التقليدي المتعلق بمشاريعه المستقبلية .

«تاركوفسكي – توجد خطط بالطبع، وهي كثيرة ولكن لكي لا يصيبكم السأم أذكر فقط أننى عازم على اخراج «هاملت» باللغة الانكليزية.

ولكن علاقة تاركوفسكي بالمسرح تمتد إلى فترة بعيدة قبل هذه الإجابة وبالذات الى السبعينيات (١٩٧٦-١٩٧٧) حيث نفذ عرضا مسرحياً لـ «هاملت، شكسبير في مسرح الكمسمول في موسكو، وقد تحدث آنذاك عن علاقته بالمسرح.

«لدي رغبة كبيرة بالعمل في المسرح. ان المسرح بملك إمكانيات سرية كبيرة وأنا غير موافق مع أستاذي ميخائيل روم الذي يعتقد انه مع ظهور وتطور السينما، فإن المسرح بموت تدريجيا، المسرح – هو عبارة عن فن مدهش مستقل، هذا لا يعني أنني لا أستمتع الآن بالسينما، بساطة فقد اثبت كل شيء بالنسبة لي في السينما حتى هذه اللحظة وخاصة في الفترة الأخيرة عندما نفذت «المرآة» . . . والآن أشعر بحاجة للعمل في المسرح، لا أعلم ما الذي سيكون في النتيجة ولكنني أود إخراج «هاملت» وفيما بعد يمكن أن نتمكن من تصوير فيلم. ثم يكون من الجيد إخراج «الضحية الأخيرة» في المسرح.

ونعود إلى مقابلته في لندن عام ١٩٨٥ حيث يطرح عليه سؤال : هسؤال – يدهشني ذاك الاهتمام الكبير لدى الروس والسوفييت بـ «هاملت» . تاركوفسكي – على كل حال إذا كان يدهشك اهتمام الروس بـ «هاملت» فان ما يذهلني هو غياب اهتمام الانكليز بـ «هاملت».

«هاملت» هي أفضل نتاج مسرحي وشعري ظهر ووجد في العالم.

سؤال : لماذا هي الأفضل؟ ما سبب هذا الاهتمام؟

تاركوفسكي - لأن أهم مشكلة وجدت في زمن شكسبير وكانت موجودة قبله وسوف تتواجد بعد طرحت بالذات في هذه الدراما. ان القضية تتلخص بكون هذه المسرحية غير قابلة للإخراج، أي أن كل من قام بإخراج «هاملت» خرج من التجربة خاسرا. بالمناسبة فإنني أيضا أود إخراج «هامك» ولا أستطيع فعل أي شيء حيال هذا الأمر، أنه سر عظيم. على سبيل المثال: اعتقد أن فكرة مسرحية وهاملت؛ تقوم على أن انسانا ذا مستوى روحي رفيع يضطر للعيش بين أناس أخفض من مستواه الروحي هذا بكثير. ان انسان المستقبل مضطر للعيش في الماضي، في ماضيه الحاص به. إن مأساوية هاملت لا تتلخص في انه محكوم بالموت ويموت، بل إن مأساويته في أن موتا روحيا وأخلاقيا يتهدده، وعلى الرغم من هذا فإن عليه ان يرفض اهتماماته الروحية ويتحول ليصبح قاتلا عاديا. أو عليه ان يتوقف من تلقاء نفسه عن العيش. أي ببساطة أن ينهي حياته بالانتحار وهذا يعني انه لا يؤدي مهمته وللأسف لم يستطع تاركوفسكي إخراج مسرحية وهاملت؛ للمرة الثانية. بعد التراكم الحياتي والفني والإبداعي الذي نما خلال عشر سنوات من تنفيذ المسرحية في موسكو.

ولكن تاركوفسكي خاض تجربة أخرې حيث قام بإخراج أوبرا «بوريس جودونوف» للموسيقى موسركي في مسرح «كوفنت جوردن» في لندن. وقد اجاب في احدى مقابلاته مع الجمهور عن السؤال التالى:

«سؤال – ما هي علاقتك بالأوبرا؟

تاركوفسكي – علاقتي بها غربية جدا. اذ انني لا أرى نوعا فنياً أكثر تناقضاً من الأوبرا. ولهذابالذات أردت أن ادخل في جلد انسان يطبخ في هذا الوعاء، لكي افهم ماذا يعني ، لكي أحاول مع ذلك أن اجذ منطقة ما، طبيعة ما.

ما الذي يمكن أن يكون أكثر غرابة من إنسان يصور أحاسيس إنسان آخر ويبدأ بالغناء كالعصفه, ؟

سؤال - غالبا ما يحدث هذا في الحياة.

تاركوفسكي – لا ، هذا لا يحدث غالبا ، صدقني .

سؤال - أنت تتحدث الآن على مستوى الواقعية.

تاركوفسكي - انا اتحدث الآن على مستوى الحقيقة الحياتية.

فيما يخص الشرطية فيمكن الغناء بالطبع، ولكن هناك شيئاً ما غير صحيح في هذا النوع. شيئاً غير منتظم، ليس مصادفة ان يقال: ذهبت إلى الأوبرا لاستمع إلى فيردي، لانك إذا قلت إنني ذهبت لأرى الاوبرا فسوف يقال بانك انسان غير مثقف بل وجاهل. وببساطة اكثر يجب اغلاق العيون عند الوصول إلى الصالة وسماع الموسيقى والكثيرون يفعلون هذا، لقد سمعت من الكثيرين أنهم ما إن يفتحوا عيونهم حتى يصابوا بالذعر مما يجرى على الحشية، لأنه بالفعل ليس الأمر طبيعيا لدرجة مخيفة. أكرر أنني أردت أن أدخل في جلد أناس يشعرون أنهم داخل هذا الأمر طبيعيا لدرجة مخيفة. أكرر أنني أردت أن أدخل في جلد أناس يشعرون أنهم داخل هذا الفن. والحقيقة أنني لم أختر أفضل طريق لهذا فقد اخترت أوبرا وبوريس جودونوف، لما اخترجت مثلا (فاجزر) أو على العكس أوبرا إيطاليا ما لكان من الأسهل علي أن أشرح ما أعنيه عندما أتحدث عن علاقي بالأوبرا. ولكن بما أنني اخترت وبوريس جودونوف، فانني من جليد مضطر لوضع مفاهيم درامية مسرحية ومفاهيم نفسية وأخلاقية، بالطبع إلى جانب المفاهيم مضطر لوضع مفاهيم دامية مسرحية ومفاهيم نفسية وأخلاقية، لأنني وكأنني أنفي الأوبرا بالمعني النفسي والدرامي، إلى جانب ذلك فإنني سوف أفعل كل شيء في إخراجي للأوبرا لكي أعالج هذين الجانبين بالذات، وبشكل عام فقد ألقي القبض على ووقعت في المصيدة.

كان من الإجحاف بحق أندريه تاركوفسكي التعرض في نشرتنا هذه لحياته الابداعية ومصيره الشخصي والفني وأفلامه ومشاريعه ومسرحياته، وأهمال أفكاره ومقولاته الفنية والجمالية والحياتية والتي كتب عنها من خلال مقالات عديدة وتحدث عنها في محضارات مختلفة أمام متخصصين سينمائين، كما أمام جمهوره داخل الاتحاد السوفيتي وخارجه. وتبدو أفكاره عن «الفن» و «السينما» و «المرن» و «الزمن في السينما»، و «الجمهور» و «الجانب الروحي» للانسان و «الحرية».

وغيرها من العديد من المواضيع التي تطرق إليها تار كوفسكي تبدو هذه الأفكار هامة جدا ليس فقط لتقبل أفلامه وفهمها بل لأنها أيضا تعطي تصورا شاملا وتفصيليا، دقيقا ومبدئيا في العلاقة مع الفن والأخلاق والفكر والثقافة والحضارة.

ونورد هنا ببعض أقواله التي جاءت إما بصيغة إجابات عن أسئلة محددة أو ضمن محاضرات أو لقاءات، وهذا جزء بسيط من الجوانب الفنية والابداعية والإنسانية التي تحدث بها أندريه تاركوفسكي ونأمل أن تصدر بأكملها في كتاب مخصص لحياة وإبداع وأفكار هذا الفنان الفذ.

تاركوفسكي والجمهور

«تاركوفسكي - هل احسب حسابا لنوعية معينة من الجمهور؟ إن هدفي كان على اللوام هو خلق اعمسال فنية تعطى الحد الأقصى من التأثير، وأن يكون هذا التأثير قريبا من أكبر عدد من الجمهور ولذلك فانني بالطبع لا اتوجه لفئة معينة من الجمهور ، ولكن كان من المثالية الاعتقاد بأن أفلامي سوف تشاهد من قبل الجميع بنجاح متماثل .

لا يمكن أن تضع أمامك نوعا من المشاهد والمتوسطة فان هذا عبارة عن شيء تجريدي وأنا لا أحب أن أملك أي شيء مشترك مع كل ما هو تجريدي عندما أصنع فيلما فانني أسعي لأن لا أحب أن أملك أي شيء مشترك مع كل ما هو تجريدي عندما أصنع فيلما فانكون صريحا. وأن أتحدث بتلك اللغة التي أملكها ان الطريق الوحيد هو ان نكون علي ما نحن عليه ولا يوجد طريق آخر في الفن. وبما أني لا اقيم نفسي على انني انسان مميز بل احد البشر الذين اعيش بنهم فانني لا أجد أية غرابة في أن ما هو قريب مني قريب من الكثيرين من الناس ، إذ أن المغنان لا يعبر عن أفكاره الفردية بقدر ما يعبر عن أفكار مجتمعه الذي يعيش فيه وعن زمنه . . .

أستطيع القول بأن لدي عددا كبيرا من المؤيدين كما لدي عدد كبير من المعارضين واعتقد ان هذه ظاهرة طبيعية للغاية . أما القول بأن «الفن الجماهيري» يعني ان نخفض من مستوى الفن حتى المستوى العام . . . فان هذا يعني انا آنذاك لا نستطيع الحديث عن أي مثل عليا ، عن أي منارة .

إن الفن عملياً هو ظاهرة فريدة، انه اوبستقراطي، ولكن بالطبح ليس بالمعني الاجتماعي، بل لكونه يعبر عن ذلك السمو للروح الانسانية والذي لا يمكن أن يصل الي جميع الناس بشكل متشابه وفي آن واحد، يجب السعي إليه. حاولت على الدوام ألا أخفي أفكاري ولا أحولها إلى رموز بل ان أجعل هذه الأفكار واضحة. احكموا بأنفسكم: هل هناك ما يدعو لا خفاء اهم الأفكار عن الجمهور، الشيء الذي سيؤدي فيما بعد إلى عدم فهمه: حول أي شيء يدور الخديث كتب الخرج الاسباني الشهير بونويل انه يجب أ ر ن تخلق «رموزا كاذبة» والتي لا يمكن الاعتقاد انها خلقت بشكل اعتباطي. أنا بساطة اسميها صورا فنية، وهي عبارة عن تفاصيل يجب تقبلها من خلال علاقتها بيعضها البعض، وهي لا تخضع لنفسيرات منفصلة منفردة، وهنا تظهر مشكلة هامة إلا وهي أن الجمهور يميل الي اتهام المؤلفين السينمائين بعدم منفردة، وهنا تظهر مشكلة هامة إلا وهي أن الجمهور يميل الي اتهام المؤلفين السينمائين بعدم منفروط وبأنهم لا يميلون إلى بذل جهدهم من اجل أن يكون نتاجهم الفني مفهوما ... ان الجمهور مسؤول على الأقل لحمسين بالمئة من مدى فهمه أو عدم فهمه للشريط السينمائي المعني! أما فيما يتعلق بالصور الفنية فيجب ألا ننتزعها من السياق العام. إن هذا غير مجد كما لو أننا نحلق بتفاصيل معينة لقطعة موزاييك في محاولة لفهم كل تفصيل منها على حدة دون رؤية الكام.

إنني أرى في محاولات كهذه – الفهم الرمزي لأي تفصيل في الفن – شيء من تعلم غير كاف لمفاهيم الجمال. الانسان بشكل اعتيادي لا يملك غني نطريا من الناحية الجمالية ولكن الانسان المتطور روحيا وهذا هو الحد الأدني من الجمهور بالنسبة لي » يفهم بشكل دفيق وصحيح ما يريد أن يقوله له مؤلف الفيلم. (... بشكل عام ، ما الذي يعنيه مفهوم العامل الفني؟ انه عملية معمل قني ما ان كلمة المنطقة. إن فهم معادلة (ي – م m) لا يعني على الاطلاق فهم عمل فني ما . ان كلمة المنطقة. إن فهم معادلة (ي – م m) لا يعني إذ أن الفن يؤتر ضمن المجال العاطفي للانسان ، يؤثر على روحه دون اي اعتماد على الادراك إذ أن الفن يؤتر ضمن المجال العاطفي للانسان ، يؤثر على روحه دون اي اعتماد على الادراك (الذي يشارك في التقبل على شكل إعادة الذكريات) على سبيل المثال : ليس لمنطقنا أي علاقة بتلك الملحظة التي نستمع فيها إلى موزارت أو باخ . . . أريد أن أقول أنه لا يمكن للفن ان يفسر بشكل عقلاني إذ أنه في حال تحليل العمل الفني يمكن له ان يغني أو أن يختفي في الفراغ . . . في هذا يكمن سر الشخصية (الشكل) الفني .

اعتقد أن الانسان يملك الحقيقة المطلقة في لحظة تواصله مع الفن، في لحظة الابداع، ومن جهة أخرى فان الفن يفتح روحنا ويلطف منها لكي تتقبل المثل العليا ولكي تنقبل الخير. هذا ما اعتقد انه مهمة الفن.

إنه لعلى أهمية بالغة هنا أن نتذكر الصفاء الناجم عن الاعتراف – إنه عبارة عن «المشاركة» ذاتها و «التفاعل» الذي هو عبارة عن ومضة الحقيقة. يتواجد الفن من أجل هز المشاهد واشراكه.

وإن الطريقة الوحيدة للحوار معكم ، مع جميع الجمهور هو أن ابقى على حقيقتى . وهي الطريقة الوحيدة لكي نحافظ على كرامتي وكرامتكم . ولا توجد أية امكانية لحوارنا على أساس آخر . . بالطبع هذا شيء صعب للغاية في السينما ذلك لأن خمسة وسبعين أو ثمانين بالمائة من المجمهور يرون بأن علينا ان نقوم بتسليتهم . الحقيقة أنني لا افهم سبب ذلك . ومع ذلك فالامر هكذا ونتيجة لذلك يحدد كم سيعطي لنا من نقود لتنفذ أفلامنا القادمة . إننا وكأننا نجلس بين كرسيين من جهة يجب علينا أن نبقى على حقيقتنا ومن جهة أخرى فيجب أن نعيد وكحد أدنى ما أنفقه المنتج والموزع لكي يرغب أحد ما أن يعمل معنا في المرة القادمة ، كما تلاحظون فان الحالة لا تبعث على الفؤاؤل ، وفوق ذلك فقد توقفنا تماما عن احترام هؤلاء الحمسة وسبعين بالمائة من الجمهور لدرجة أننا مستعدون لتسليتهم ، ولكن يجب أن نصبر قليلا ونقع هؤلاء الحمسة وسبعين بالمئة بأن أحدا ليس عازما على تسليتهم وسوف يعتادون بدورهم على ذلك بسرعة

(ضحك) ولكن للأسف لا يفكر جميع المخرجين كما أفكر أنا. تخيلوا ولو لثانية واحدة: نتفق جميعا فيما بيننا ونتوقف عن تسلية الجمهور إذا لم ننقرض فإننا سننتصر حتما. وسوف نتمكن من تغيير هؤلاء الحمسة وسبعين بالمائة.

سؤال – إذا لم تكن التسلية فما هو هدف السينما؟ تاركوفسكي – سأكون مقتبضا فكما يقال : الايجاز أخ للموهبة هل السينما فن أم لا؟

سؤال - انه كذلك

تاركوفسكي – لم يضع الفن يوما التسلية كهدف له. فقط في بعض الحالات وبشئ من التنافض، علي سبيل المثال: أعلن ماتيس أنه عبارة عن كنية مريحة ولكني اعتقد أنه كان يسخر وقد أراد أن يخدع من يود شراء لوحاته. اذا كانت السينما فناً فهي كأي فن تملك اهدافا مختلفة تماما. أي أهداف؟ أن نعبر أو أن نشرح لأنفسنا وبالتالي للمحيطين بنا لأجل أي شيء يعيش الإنسان وما هو معني الحياة، ان نفسر الحياة وسبب تواجدنا على هذا الكوكب . . ياله من صمت شرير . . (ضحك).

تاركوفسكي : السينمائي هو شاعر

«سؤال : عندما ألقيت كلمة في قاعة سينما ناسيونال قلت ان مهنة السينمائي تشبه مهنة الشاعر، بالمقارنة مع دور - الشاعر هل تناقش ؟

تاركوفسكي – نعم بالطبع. القضية أن الشاعر الروسي الشهير ألكسندربلوك الذي عاش في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين (ولكنه كان أقرب للقرن العشرين) قال : ان الشاعر مدعو لأن يخلق من الفوضى انتاجا متناغماً (هارمونياً) وكذلك كتب بوشكين في وموزارت وساليري. ان السينما في جوهرها وفي تكوينها الشكلي هي عبارة عن فن اقرب للشاعرية لانها قادرة علي تجنب الحرفية وعدم التتابع الحياتي العادي. وحتى بلا ما نسميه بالبناء الدرامي.

إن خصوصية السينما تكمن في أنها تلتقط الزمن وتعبر عنه. الزمن بالمعنى الفلسفي والشاعري والحرفي. لقد ولدت السينما فعليا في نهاية القرن الماضي وبداية هذا القرن.

لقد ظهرت السينما في تلك الفترة بالذات حين بدأ الانسان يشعر بأن الوقت لم يعد كافيا. لقد اعتدنا كوننا نعيش في عالم مرصوص مزدحم بشكل مروع. اعتقد أن انسانا من القرن التاسع عشر أو الثامن عشر لم يكن ليستطيع أن يعيش في عصرنا هذا، كان سيقضي نحبه من

«كثيرا ما نقول: هذا الفنان أو الكاتب أو الموسيقى أو الخرج فيلسوف، ولكن هذه كلمات فقط في الواقع فان الفنان ليس فيلسوفا على الأطلاق. وإذا حاولنا تحليل اتجاهاته الفلسفية يتضبح أنه اولا ليس مجددا. وثانيا فإنه يستخدم عدة اتجاهات معروفة أو على الاقل يذكر بها. وفي الحقيقة فهو ليس فيلسوفا على الاطلاق بل هو شاعر. ماذا يعني الشاعر؟ انه انسان يحمل نفسية ومخيلة طفل، بالطبع يمكن القول ونحن ننظر إلى طفل بأنه فيلسوف ولكن بالمعنى الشرطي تماماً لهذه الكلمة.

موضوع تاركوفسكي الخاص : «الفني الروحي»

٥. . . المفارقة تكمن بالتالي : يبدو انه الآن بالذات يطلب من الفنان أن تكون علاقته بمهنته وما يتطلبه من ذاته أن تكون ذات نوعية وخاصية مختلفة ومميزة تماماً ، ومع ذلك فاننا نرى أن الفن في حالة صعبة للغاية ويخدم كأي سلعة عادية .

وهكذا فإن صورة مظلمة للغاية تنبعث أمامي حين أفكر بمشاكل الفن المعاصر، ومع ذلك فانني أؤمن بأنه قد ألقيت على عاتق الفن مهام هائلة. لنقل ما هي الواقعية بالمعني العام للكلمة والمتعارف عليه في الغرب وفي كل مكان؟ إن الواقعية والتي في سياقها أبدعت الأعمال العظيمة لبوشكين وشكسبير وتولستوي وديكنز وغيرهم وغيرهم . . فالأسماء معروفة للجميع، الواقعية هي الحقيقة عن الإنسان .

يمكن أن نصبح أناسا بلا غني روحي بل ولقد أصبحنا كذلك فعلا. ولكن الفنان الذي

يتحدث عن ازمة روحية عليه أن يكون غنياً روحياً. لا يمكن أن نسمي الواقعية فنا يتحدث عن الإنسان واصفاً إياه من جانب شكله المادي فقط. اننا نتحدث الآن عن ضياع الروحية ومع ذلك فاننا نتحدث عن الغني الروحي!».

"اعتقد أنه آن الآوان لكي أقول ما الذي أعنيه بكلمة روحي لأننا اعتدنا على هذه الكلمة ولكنها تجريدية بما فيه الكفاية من وجهة علاقة هذه الروحية بالابداع وبالفن . إنني أسعني بالروحية قبل كل شيء اهتمام الإنسان بما يسمي بمعنى الحياة على الأقل هذه هي الحطوة الأولى . ان الإنسان الذي يطرح على نفسه هذا السؤال لا يمكنه بعد الآن ان يهبط إلى مستوى أخفض من هذا، سوف يتطور ويتحرك قدما ، لاي سبب نعيش أو إلى اين نحضي؟ ما هو معنى بقائنا على هذه الأرض خلال الثمانين عاماً التي نعيشها؟

إن الانسان الذي لا يطرح على نفسه هذه الاسئلة أو الذي لم يطرحها بعد يعتبر إنسانا بلا غني روحي. وبما أننا طرحنا على انفسنا هذا السؤال : لماذا نعيش؟ فإننا نود أن نتلقى إجابة عليه، وذاك الفنان الذي لا تشغله هذه القضية ليس فنانا وهو يقتطع واحدة من أهم المشاكل والتي تجمل من الإنسان إنسانا باختلافه عن الحيوانات عندما نبدأ بالانشغال بهذه المشاكل يخلق ما نسميه بالفن الحقيقي .

لقد ترك أندريه تاركوفسكي أفلاما رائعة وكتابات ومحاضرات وأفكار في الفن والإبداع والجمال والسينما لا تقل روحة عن أفلامه، ولا شك بأن تاركوفسكي سيذكر بين الاسماء القليلة التي ستصبح عنوانا وفخراً لقرننا وعصرنا وهو خير ممثل للفنان والإنسان والمفكر.

المراجم

- القاموس السينمائي موسكو دار والفن، عام ١٩٨٤.
- مجموعة كتالوجات، سوف ايكسبورت فيلم الارقام ٢٤، ٢٧، ٢٩.
 - کتالوج «سوف اینفیلم» ۱ ، ۲ .
 - مجلة الشاشة السوفيتية الاعداد ٣، ٧، ١٠ عام ١٩٨٩، ١٩٨٨.
- الأعمال الكاملة لجيورجي كوزينتسوف موسكو دار الفن الجزء الثاني ١٩٨٢.
 - الأعمال الكاملة لميخائيل روم –. موسكو دار الفن –. الجزء الثالث ١٩٨١.
 - لأعمال المختارة لسرجي جيراسموف دار الفن الجزء الاول والثالث ١٩٨٤.
 - «الفن في الحركة» · ي. فايسفيلد ١٩٨١ موسكو دار الفن .
 - مجلة الفن السينمائي : الاعداد ٢ ، ٤ ، ٥ ، ٦ عام ١٩٨٩ .
 - العدد ۲ ، ۷ عام ۱۹۸۸ .
 - العدد ٦ عام ١٩٨٧.
 - مجلة «اجانيوك» العدد ٢١ عام ١٩٨٧.
- الملحق الخاص بالسينما لصحيفة «الثقافة السوفيتية» مجموعة الأعداد لأعوام . ١٩٨٧ و ١٩٨٨ و ١٩٨٩ م

محاولة للأقتراب برهان شاوي (العراق)

محاولة للأقتراب

قال مكسيم جوركي ذات مرة : إن الأدب الروسي هو أدب الأسئلة : من المسؤول؟ وما العمل؟

هذه الدقة النادرة والنظرة الثاقبة لواحد من أعمدة الأدب الروسي، هل ستساعدتا عند تلمسنا للأسئلة التي تطرحها أفلام تاركوفسكي!! ربما؟

في كتاب وأندريه تاركوفسكي» الصادر عن منشورات هانزر - سلسلة الأفلام المرقم ٣٩ لعام ٨٠ . ١٩٥٨ . وفي محاولة لتفسير أفلام تاركوفسكي كتب بعض النقاد الألمان ، وبشكل رائع عنها مستندين إلى إرث الأدب الروسي العظيم (مقال هانس يوخايم سليفل ، ودراسة ايفا ماريا شميت) ، وتوقفوا عند الرمزية الروسية بالذات والتحديد . إلا أن الإشكال ، برأيي ، هو أن التوقف عند حدود الرمزية الروسية في بلاية هذا القرن والاعتماد عليها في تفسير رموز تاركوفسكي ليس بكاف (رغم الالتفاتة الرائعة من قبل إيفا ماريا لربط حالة الصراع في فيلم ونسلجياه مع أعمال دستوفسكي» .

اولاً: من حيث ان أندريه تاركوفسكي أقرب إلى الأدب الروسي الكلاسيكي وتقاليده العربقة، أقرب إلى دستويفسكي وتولستوي، تشيخوف وليونيد اندرييف، منه إلى الرمزيين الروس.

ثانياً: إن الرمزية الروسية ذاتها كانت تضم تحت لوائها عدداً من الشعراء والكتاب غير المتجانسين فكرياً أو ابداعيا، وقد يكون في انه اقترب من عالمهم واستخدم بعض رموزهم او طرح بعض اسئلتهم عن الجمال المطلق، الحق المطلق، النقاء المطلق، وعناصر الاشياء ، إلا انتاف اختلف حول أنه استخدم منطقهم، من حيث إن تاركوفسكي فنان جدلي، لا يحب الاستعراض، ربما يلتقي معهم في بعض جوانب منطقهم الفني لكنه يختلف عنهم في سجاله وفهمه لهذا المنطق. فهو اكثر رحابة وجدلية، وأكثر حسية، كما، لربما، يلتقي معهم في معالجة بعض الصراعات الروحية لكنه أكثر حسية ومادية منهم فعالمه الحسي ملئ بالماء والفواكه، الأشجار، الجذور، الجياد البيضاء والسوداء، الشمس، الضباب والمطر، وليس هناك من أشباح وظلام وجحيم سوى داخل النفس.

ثالثاً: إن محاولة تفسير أفلام تاركوفسكي بالاستناد إلى الأدب والتأثيرات الأديية فقط، محاولة قاصرة ومغلوطة من الأساس إذا لم نأخذ بالحسبان تاريخ السينما السوفيتية وتقاليدها وموضوعاتها وجمالياتها . . إذ إنه تتاجها .

إن أي محاولة لفهم أفلام تار كوفسكي يجب أن تنطلق من مسار السينما السوفيتية أولاً من حيث إن تار كوفسكي مخرج سينمائي ونتاجاته الفنية بالمحصلة نتاجات سينمائية وليست أديية .

إن أهمية تاركوفسكي فنياً بالنسبة للسينما السوفيتية والعالمية تكمن في أحد جوانبها، في هذا الدفق الروحاني الذي يغمر أفلامه مثلما كان التيار الروحاني هو نسخ الرواية الروسية. ليس هذا فحسب، فمنذ إيزنشتين، عبقري السينما السوفيتة والعالمية، لم تجد السينما السوفيتة فنانا اهتم بالأسلوب التميري ومشاكل البحث الفني والتجريبي مثل تاركوفسكي، وهذا يجب أن لا يفهم كنكران لمحاولات كوليتوف، بودوفكين، دوخجنكو، شنغلاي، كوزنسيف، روم، غيراسيموف، تشوجراي، كولينوزوف، كليجانف، خوتسيف، لاربياشبكر، بانفلوف، مخائيلكوف، وكليموف وغيرهم.

إن الصراع بين المعاناة الناتجة عن إدراك تراجيديا الواقع البشري المعاصر الحالي من التناسب والاتساق والعدالة، وبين الثقة الطفولية بالإنسانية وبالحلم البشري عن عالم أخوي تحكمه الروح الإنسانية، كان إحدى مشاكل تاركوفسكي مثلما كان شكل التعبير الفني عن هذا الصراع هو مشكلة جمالية بحتة أقلقته كثيراً.

مع بداية الستينيات بدأ تاركوفسكي مساهماته السينمائية، اي كانت هناك أمامه تجربة هائلة لأربعين عاماً من العمل السينمائي حيث قطعت السينما السوفيتية خلالها اشواطاً بعيدة وعاشت صراعات فكرية وجمالية ملتهبة وعالجت قضايا اجتماعية وسياسية ملحة ورسمت مساراتها بوضوح وخلقت تقاليدها الفنية. ففي العشرينيات كان السوفييت يسعون لخلق لغة سينمائية جديدة ومنح السينما خصوصية فنية تخلصها من تأثيرات الفنون الأخرى التي كانت السينما، بهذا الشكل او ذاك، تابعة لها.

وفي عام ١٩٥٨ التقى ١٧٠ ناقداً سينمائياً ليختاروا ١٢ فيلماً كأفضل الافلام في تاريخ السينما العالمية على الاطلاق منذ يوم اكتشافها ولحد ذلك التاريخ . . واتفقوا على تسمية الأفلام : «المدرعة بتيومكين» لايزنشتين و «الأم» لبودوفكين و «الارض». لدوفجنكو، من ضمن الأفلام المختارة.

هذا ببساطة مؤشر على المستوى الفني والجمالي الذي وصلته السينما السوفييتية وهي في بداية خطاها. فلقد حمل هؤلاء المخرجون الكبار للسينما السوفيتية الوليدة أهم عناصرها . . فايزنشتين منحها النفس الملحمي وبودوفكين منحها النفس الدرامي ودفجنكو الغنائية. كما كانت هناك محاولات المخرجين ايرملر، يتكوفج، كوزنتسيف وتراويرك وشنغلاي. ولكن إذا كانت جميع الأفلام السوفيتية في العشرينيات قد مرت تحت راية فيلم «المدرعة بتيومكين» فانها في الثلاثينيات مرت تحت راية فيلم «تشييايف» للأخوة فاسيلفا.

كانت جماليات السينما السوفيتة الصامتة أقرب إلى جماليات فن الرسم ، أما في الثلاثينيات فان الصم ، أما في الثلاثينيات فان الصوت كان قد دخل السينما فغير من بناء الحبكة السينمائية وبناء الفيلم وعمل الممثل وخلخل تناسب القيم الدرامية في الفيلم . فإذا كان فيلم «المدرعة بتيومكين» قد جسد النفس الملحمي في السينما السوفيتية فان فيلم «تشيبايف» جسد المعالجات والمداخل الجديدة لفهم الشخصية الإنسانية في أوضاعها المختلفة .

لقد كان النفس الدرامي والمعالجة الدرامية هي أبرز معالم السينما السوفييتية في الملائنيات. حيث تألقت الدراما الاجتماعية والسياسية، كما برز فن «الرواية السينمائية» ولقد مرت هذه الأصناف الفنية السينمائية حتى الأربعينيات. سينما الثلاثينيات تعتبر خطوة إلى الأمام من أجل إغناء اللغة السينمائية، فلقد كانت المشاكل الجمالية للسينما السوفييتية في العشرينيات تتعلق بمفردات اللغة السينمائية (المونتاج، نمط الشخصية، الأشخاص)، أما في الثلاثينيات فإن المشاكل الجمالية من المجالية كانت تتعلق بالدراما وفن التمثيل. والأهم من هذا فإن المشاكل الجمالية كانت تنعلق بالدراما وفن التمثيل، والأهم من هذا فإن المشاكل الجمالية كانت تنطق بالتطبيق، لذا فإن أهم المخرجين السوفييت هم في الوقت نفسه أهم المنظرين للسينما السوفييتية من الناحية التقنية والجمالية على مر عقودها.

لكن مسار السينما السوفييتية لم يكن سهلاً من الناحية الإبداعية ، فلقد كانت هذه السينما في بعض الأحيان تعاني من النمطية والقولية والتكرار وضيق الأفق. حيث كان البعض يعتقد ان الاستفادة من خبرات السينما العالمية هو تأثر بالفن والسينما البرجوازيين، ويمكن ادراك ذلك من خلال الاستقبال الذي قوبل به فيلم فايفان الرهيب، لا يزنشتين.

أما في فترة الأربعينيات، التي بدأت مع الحرب. فقد تأثرت السينما بالحرب وانعكست على حركتها وجمالياتها وطبيعتها. فبرزت السينما الوثائقية بافلامها الطويلة والكثيرة وأهمها فيلم «حكم الشعوب» لرومان كارمن. بل ومن خلال الاستعراض التاريخي لأفلام هذه المرحلة نجد أن المخرجين الروائيين قد أخرجوا أفلاماً وثائقية أيضاً. لكن برزت سمات جديدة خلال هذه المرحلة في الفيلم الروائي، حيث طغت الوثائقية عليه. وكان من ابرز الأفلام الروائية في الأربعينيات هو فيلم وقوس قزح، لمارك دنسكوي الذي كان له تأثير كبير على مخرجي الواقعية الإيطالية الجديدة.

في الخمسينيات بدأ دفق جديد في السينما السوفيتية من ناحية النوع والكم. فلقد تطورت وبشكل ملحوظ وواضح الأفلام العلمية المبسطة وكذلك أفلام رسوم الأطفال. وإذا كانت الافلام الروائية في الأربعينيات قد استمرت بتأثرها بالوثائقية ، فان الأفلام الوثائقية في الخمسينيات أخذت تتعامل مع العناصر الروائية، اي بروز الفيلم الوثائقي – الروائي، مثل فيلم الكتيوشا، للمخرج ليساكوفيتش.

في بداية النصف الثاني من الخمسينيات اهتز المجتمع السوفيتي تحت تأثير وقائع المؤتمر العشرين وتعرية عبادة الشخصية التي التي كانت مكرسة لستالين. فوجدت هذه الأحداث انعكاساً لها على الأدب والفن. . والسينما. ايضاً ، كما كان لتأثير الواقعية الايطالية الجديدة لمسات واضحة على بعض المخرجين.

لقد برز تيار جديد ومخرجون جدد تناولوا الصراعات الجديدة، صراع الاجيال، المسؤولية الذاتية والاجتماعية للفرد، الصراع الأخلاقي والروحي، التفكير بمصير البشرية واخلاقية العلم. كما ان البحث عن اساليب جديدة، طرق جديدة للسرد السينمائي، مفهوم جديد للبطل الايجابي، كان قد تعمق خلال هذه الفترة، فبرزت والرواية الشعرية في السينما، وكان ابرز ممثل لهذا الاتجاه هو المخرج مارلين خوتسيف، لاسيما في فيلميه وأمطار تموزة و وعمري عشرون عاماً ه، اللذين كانا خطوة جريئة وجديدة في السينما السوفيتية. فلقد قدم خوتسييف في فيلميه فن الرواية الشعرية السينمائية، قدم الإنسان في لحظة تفكيره. لكنه قويل بعدم الفهم، حيث كان النقاد يعتقدون أنه يقدم البطل السلبي، المضاد، الإنسان بين الماضي والحاضر. لكن فاتهم أن الحرب ليست موضوعة خوتسيي ولا السلام، وإنما الانسان بين الحرب والسلام.

في احدى المقابلات التي أجرتها جريدة «الثقافة السوفييتية» عام ١٩٦٢ قال المخرج

ميخائيل روم: وفي النصف الثاني من الخمسينيات ظهر عدد من المخرجين الذين استطاعوا توحيد تقاليد سينما الثلاثينيات مع الاوضاع والظروف الجديدة أمثال تشوجراي، كوليجاتيف، شفيستر، ألوف ونوموف، اوردينسكي وغيرهم. فالخرجون الشباب استوعبوا بدقة الظواهر الجديدة في السينما التقدمية العالمية. في هذه المرحلة أتضح لي كأحد أبناء جيل المخرجين القدماء أن الاختلاف ليس في النجربة فقط وإتما في الفهم المبدئي لجماليات السينما. ولكن في السنوات الاختيرة، من وجهة نظري. تأتي فيلمان في السينما السوفيتية هما فيلم وواحد واربعين، لتشوجراي وفيلم وطفولة إيفان، لتاركوفسكي،

إن أهمية هذه الملاحظة لا تكمن فقط في كون ميخائيل روم واحداً من كبار المخرجين السوفيت وإنما لكونه واحداً من أهم المنظرين في تاريخ السينما السوفيتية.

وفي حديثنا عن تاركوفسكي يأخذ تعليق ميخائيل روم بعداً مهماً من حيث إن روم هو المخرج الذي تتلمذ على يديه تاركوفسكي إبان دراسته في معهد السينما فتأثر ببعض جوانب أسلوبه ومفاهيمه النقدية والجمالية.

بداية تاركوفسكي كانت في الستينيات. واذا بدأنا مع فيلم «طفولة ايفان» باعتباره أول فيلم حقيقي له، إذ إن فيلمه المدرسي الذي أخرجه في المعهد السينمائي لا يعدو كونه فيلماً تجريباً، ليس بمعني البحث الأسلوبي والجمالي وإنما أقصد أن المخرج لم يكن حراً فيه، لأن أفلام الدراسة محصورة من الناحية الاقتصادية، حيث إن الرصيد المالي الذي يتضمنه المعهد لعمل فيلم التخرج يؤثر عى خيارات المخرج من الناحية الزمائية والمكانية، إلى جانب أن الزمن المحدد يحاصر المخرج حتى من ناحية اختيار الموضوع.

المهم، منذ فيلمه الاول، «طفولة إيفان» يخط تاركوفسكي له اسماً في تاريخ السينما السوفيتية. فمنذ أول فيلم له، وما سيتبعه من أفلام، يعتمد تاركوفسكي علي الذاكرة، فالذاكرة هي الرئيسة، هي المنبع.

إن هذه الطريقة في التعبير والسرد السينمائي لديه تدخل ضمنياً في عملية بناء الشكل الفني للفيلم. كما أنها وسيلة ناجحة لمعالجة العالم الروحي للإنسان ومنحه إمكانية المنولوج اللناحلي، أي أن اشكالية الماضي والحاضر، الذاكرة والواقع، تطرح مشكلة مسؤولية الإنسان أمام نفسه والآخرين، أمام الزمن الذي يمتد من الأمس وحتى اليوم. ومن هنا يبدأ جدل الواقع وجدل التاريخ مثلما تبدأ ولادة الأفكار.

إن اعتماد الذاكرة في عملية البناء الفني والشكل التعبيري عند تاركوفسكي تأخذ اشكالاً عديدة، فالذاكرة تاريخ، مثلما التاريخ ذاكرة اجتماعية، وعند استخدامه يكشف عن شرائح الواقع، لكن هذا التاريخ أحياناً يكون تاريخاً شخصياً. ومن هنا نرى أحياناً السبحيلية التي تصل حدود المخشونة في أفلامه. لذا فان موضوعة الذاكرة أحياناً هي مادة وثائقية يعالجها تاركوفسكي أخلاقياً وجمالياً مانحاً إياها بعداً فلسفياً بالرغم من ان الفلسفة في افلامه لا تخرج عن كونها فلسفة، متجسدة بالنقاش الفلسفي العاري حول الأخلاق والزمن والوجود، والكناج والتقليد، والعقل والشعور، الجزء والكل.

غير أن السلوك الشاعري للأبطال والمجد على الشاشة بهذه الوثائقية ، يمنح العمل الفني تعبيرية عالية ، وهذا ما نلاحظه في جميع أفلامه ، ومن هنا أستطيع أن أقول إن في أفلامه يكمن ما يسمى «بالوثائقية الشاعرية» ، وهنا بالذات نجد ملامح من تأثيرات ميخائيل روم وكوزنتسيف وخوتسييف .

ان تاركوفسكي لا يبحث فقط عن جمال الأشياء وانما يقدمها بشكل جميل، انه يخلق عملاً ابداعيًا جميلاً، بل ويفجر لدى المشاهد الأحاسيس الجمالية، انه ليس فقط يدفعنا للتفكير عملاً ابداعيًا جماليًا وانما يساهم في هذه التربية، أي أن أعماله الإبداعية تؤدي وظيفة الفن الكبرى (التطهير)، مثلما تدفعنا لإعادة النظر بالواقع وهذه من وظائف الفن الحديث، اي انه يجد مقولة الناقد الجمالي الروسي تشرنشيفسكي في «ان الشيئ يكون جميلاً عندما يذكّرنا بالحاة».

لكن عملية التطهير في الدراما اليونانية تستند إلى كون أبطالها مأساويين، فهل ابطال تراكوفسكي مأساويون؟. لا، إن أبطاله مأساويون، لكنهم، ليسوا كأبطال التراجيديا الاغريقية. انهم يختارون قدرهم بأنفسهم، ومن هنا فان أبطاله أقرب إلى أبطال الدراما الشكسيرية.

كما أن ثمة معالجة أخلاقية في جميع أفلامه، ولكن في مجال الحبكات والمعالجات الأخلاقية فان للتقاليد الفنية دوراً كبيراً، لاسيما تقاليد الرواية الروسية في القرن التاسع عشر خاصة في فيلميه «طفولة إيفان» و وأندريه ربلوف» وهنا نستذكر مقولة غوركي عن الأدب الروسي والسؤال عن: من المسؤول؟ وما العمل؟ من الناحية الشكلية فان أبسط تدقيق في الأدب الروسي للقرن التاسع عشر سيكشف لنا أن محاضر المحاكم والقضايا الجنائية وملفات الشرطة والوثائقية كانت نبعاً استمد منه الادباء كثيراً من أشكال وحبكات أعمالهم. وربما نستدل هنا بأعمال شهيرة وهما : رواية «الجريمة والعقاب» لدستويفسكي ورواية «البحث» لتولستوي.

لكن التاريخ لا يعني فقط ما جاء في الوثائق والسجلات، فالمشكلة ليست كامنة بالشروح الجغرافية والاجتماعية والسيكولوجية، فمهما تكن وفرة هذه الشروح فانها تظل سطحية، لأن المجوضوع الواحد يمكن أن يعالجه الفنان المبدع الأصيل وكذلك المؤرخ أو الفنان السطحي معاً. فليست السمة الوثائقية في العمل الفني هي سر إعجابنا به، كما ان قيمته الفنية والجمالية لا تدين للوثائق بشئ. إن التاريخ الوحيد الذي يعتد به العمل الفني هو تاريخه الشخصي الذي تتجسد فيه حرية الفنان لاختيار احتمال واحد من بين آلاف الاحتمالات.

لقد استوعب تاروفسكي جوهر أسلوبية الأدب الروسي في هذا المضمار، لكنه ليس بكاتب روايات وانما صانع افلام، والأفلام التاريخية تعتمد على العصر وأحداثه مثلما الافلام الحربية تعتمد على الاحداث المرتبطة بحياة الشعوب، فكيف له ان يعبر عن نمط الافكار تاريخياً، نمط الإنسان، شاعرية الأحلام البشرية، شاعرية المشاعر، الشعور التواجيدي لإشكالية الوجود البشري. مصير العالم ومستقبل البشرية؟ كيف له أن يستخدم الذاكرة الاجتماعية؟

كتب ايزنشتين في مقالة بعنوان «من أجل إخراج فيلم عن التجربة المعاصرة»: والفيلم الناريخي هنا يلعب دوراً عظيماً، لأن الفيلم المعاصر لا نريد له أن نراه كمشهد من الحياة اليومية، ليس كقامة منفصلة وإنما يجب أن يعتمد على نظرة تاريخية شاملة المؤلفات، ج الخامس، ص ١١٤ ومن هنا جاء اختيار شخصية اندريه ربلوف، وروسيا في بداية القرن الخامس عشر، فهنا المشاكل الاخلاقية والجمالية مرتبطة مع نفسية البطل وحركة وعيه في الاخاس التاريخي. لكن التاريخ هنا (مكان)، والمكان باعتباره (تاريخاً) يأخذ بعداً (زمنياً) تاريخياً. لذا فإن اختيار الموضوع التاريخي واقتناص اللحظة التاريخية، منح تاركوفسكي المكانية هائلة لتعميق الصراع المروحي والاجتماعي وطرح الأسئلة الجمالية والاخلاقية لواقع المعاصر. بيد أن اللجوء إلى التاريخ، من جهة أخرى، حل سهل لاسيما حينما يود الفتان معالجة الواقع المعاصر، أي أن ذلك يعني استخدام الوثائق بهل التعاصر، غير أن اختياره

لشخصية أندريه ربلوف، فنان الأيقونات، لم يكن اختياراً عابراً، سريعاً وشكلياً، لم يكن بحثاً عن السهل في تاريخ السينما السوفيتية لا نجد فيلماً آخر ارتقى فنياً لموازاة فيلم «اندريه روبلوف» ومن حيث القوة التعبيرية والجمالية للحدث الناريخي سوى فيلم «إيفان الرهيب» لأيزنشتين، رغم الفارق الزمني والمعالجة والموضوع.

إن تاركوفسكي، ومنذ هذا الفيلم، بدأ يقترب من الحدود الخطرة للفلسفة العينافيزيقية، فالتجربة الروحية لديه، وهذه الاسئلة الحقيقية عن الجمال، الحق، النقاء، الروح تدفع بالحياة نفسها وبالفنان الحقيقي والأصيل للسؤال عن الموت، ومعناه، وجدواه، للسؤال عن المطلق اي ان الفن يتحقق لديه كما كتب هو نفسه «باعتباره حنيناً إلى المثال».

لكن أفلام تاركوفسكي ليست دينية، إذا لم تقل إنها في جوهرها الجمالي والأخلاقي أفلام مضادة للدين، من حيث إنه طرح قضية فصل الأخلاق عن الدين في فيلم وأندريه روبلوف، م داعيًا إلى الأخلاق الطبيعية. لاسيما في القسم الرابع من الفيلم والذي تحت عنوان والعيد داعيًا إلى الأخلاق الطبيعية. لاسيما في الله عند الوثنيين الذين كانوا يطلقون الجمد لا فراحه في تلك الله المينا ليلتقى هناك بالمرأة الوثنية التي تؤكد له بان الحب الأخوي والجسدي لا ينفصلان، وكذلك ما تزرع هذه الليلة في روح ربلوف من شكوك، حيث يتجسد ذلك في أزمته الإبداعية التي هي في جوهرها أزمة أخلاقية وموقفه من العالم، والتي تكون جوهر القسم الخامس الذي أتى تحت عنوان المحكمة الرهبية، وذلك المنولوج الداخلي الذي يتحدث به عن لا جدوى القدرة على رسم النقاء والطبية وتجسيدهما في الايقونات حينما يعجز الإنسان عن الحب او حينما لا يعرف ما هو الحب.

لكن الاشكال يكمن في أن الفن في حد ذاته، لدى تاركوفسكي، يأخذ بعداً دينياً، فهذا الدفق الروحية الروحية الروحية الروحية الروحية الروحية والاخدالة والظلم والفوضى تشكل الخلفية اللامرئية الآلامه، كما أن هناك جانباً آخر يدفع به الى الزاوية الحرجة، هو ان حبكة العمل الفني لديه تأخذ احياناً طابعاً دينياً، لكنه في فيلم «أندريه ربلوف»، الذي هو أقرب الأفلام لديه من الموضوع الديني، ارتقى بالموضوع الى مستويات اخلاقية وجمالية وتاريخية شامخة.

ان الأسئلة التي يطرحها في فيلمه لشديدة العمق . . ففيه جسد فلسفته وفهمه الجمالي وموقفه من الفن وعلاقته بالواقع . ان الفن لديه ممارسة ، ممارسة اخلاقية وحياتية، ففي القسم النالث والمعنون بـ «مخاوف أندريه» يلتقي هو بفنان الأيقونات (يتوفان الاغريقي) ويدور بينهما الحوار التالي :

> الإغريقي: الشعب جاهل . . ! ربلوف: ولكن من المسؤول؟

الإغريقي: كل شيء عبث، الشر في كل مكان: الكذب، الخداع، لو أن المسيح عاد لصلبوه من جديد، إن الناس هم الذين خانوا المسيح، هم الذين صرخوا: أصلبوه.

ربلوف: كيف تنظر إلى العالم والناس هذه النظرة ثم ترسم في الوقت ذاته أيقونات؟؟ يجب أن ننسي أخطاء البشر ، يجب أن ننسى بعض الأشياء ، ليس كل الأشياء ولكن بعضها ، يجب تذكير البشر بانهم بشر ، يجب ان نفجر الجوانب الطبية في قلب الإنسان .

ان معظم الأديان استخدمت الفن ، مثلما تناولت الفنون الموضوع الديني ، فلكي تفهم الفن البوضوع الديني نستطيع البوذي ، على سبيل المثال ، لابد لنا من فهم أسطورة بوذا وعند تفهمنا للموضوع الديني نستطيع ان نقدر الاصالة الابداعية والتأويل الفني أحسن تقدير ، وهكذا ، نجد ان تاركوفسكي ، باستخدامه الذاكرة التاريخية ، وضع السؤال الجمالي والاجتماعي حول الفن ووظيفته الاخلاقية والاجتماعية في الطاره الصحيح ومنحه شمولية وتاريخية كبيرتين . لكن المشاكل الروحية والاسئلة الاخلاقية والجمالية المطروحة في فيلم «اندريه ريلوف» تجد انعكاسها في افلامه الأخرى ، لاسيما افلام المنفى . لكن اذا كان البحث عن الذات ووعي الذات لنفسها ، البحث عن الوجود ووعي الذات لنفسها ، البحث عن الوجود ووعي الدات لنفسها ، البحث عن الوجود ووعي الدات وعلى الموت كان النسج الدي يغذي أفلام المنفى .

إن كل أفلام تاركوفسكي تتحدث عن الموت، الموت الجسدي والروحي، موت الاشياء، موت الذاكرة ، فمثلما تكون البداية في افلامه دائماً هي نهاية ونتيجة لتجربة طويلة سابقة وغير مرئية، وهي التي تشكل نواة الشخصية الجديدة والحدث الجديد، فان وعي الذات لديه، وعي الحياة يقوده دائماً إلى وعي الموت.

فإذا كان الانسان في فيلم «سولاريس» قد قذف إلى كوكب سولاريس فإنه في فيلم

«المرآة» قذف إلى كوكب (التاريخ – الزمن) ، وانه في «ستالكر» قذف بنفسه إلى المنطقة الممنوعة ليفتح الابواب الداخلية ويواجه عواصف الروح.

إن العزلة الكاملة والعجز عن عبور الهوة الأخيرة بين الذات والأشياء وعدم قدرة الناس على الاحتفاظ بتقارب وثيق بين بعضهم البعض، هذا الإحساس بالعجز واليأس المطلق، والشكل الميثوس منه لارادة القوة. والشعور بعدم جدوى كل جهد هو تجسيد تاركوفسكي لوعي الميثوت. ولقد تجلى ذلك بشكل واضح وهائل في فيلم «نستلجيا» والذي ذكرني دون إرادة منى بمسرحية «الأخوات الثلاث» لتشيخوف وحنينهن الشاعري والمرضي لموسكو.

إن البطل لديه، هو (الأنا) في مرآة الزمن. هذه (الأنا) التي تواجه الشعور بالمرارة، التي تعي نفسها وتعي موتها، لكنه لا يفلسف هذا الوعي ويجسده في كلمات، وإنما يدفعنا إلى الإحساس به من خلال عناصر الطبيعة والاشياء.

فإذا كانت الفواكه والمطر والأنهار والشجار المثمرة والأجساد الفنية والجياد الاصيلة وكركرات الطفولة والرعيد والبرق، تؤلف عناصر الحياة والطبيعة في افلامه الاولى: وطفولة إيفائه، وأندريه ربلوف» ، «المرآة» وحتى «سولاريس» فإنه ومنذ فيلم «ستالكر» الذي هو آخر أفلامه في الاتحاد السوفيتي مروراً بفيلم «حنين» وفيلم «القربان» اللذي اخرجهما في السنفى، تبدأ لديه الطبيعة بالموت. تبدأ بالجدارن الرطبة المتآكله، والرطوبة الخانقة، والألوان الرمادية والمعتمة ومساحات الفراغ الهائلة، والوحل الذي يكاد يشكل الارضية غير المباشرة، . اي أن وعي الحياة انعكس في التعامل مع الطبيعة، التي هي ليست شيئاً وحسب، وانما هي حكيمة وطبية وناطقة، والذي جاء التعبر عنها كمثل أعلى داخلي وحاجة روحية قاهرة، فهو لا يتخلي عن الطبيعة وانما يكتشفها ويغور في أعماقها، لذا فان وعيه بالموت انعكس، أيضاً على علاقته مع الطبيعة.

والحقيقة أن استعارات الطبيعة هذه هي الارث الغنائي الذي قدمه مؤسسو السينما السوفيتية في العشرينيات وبالذات دوفجنو ، ان مشاهدة دقيقة لفيلم «الارض» لدوفجنكو يدفعنا التأكيد على أن الفواكه ، الأشجار ، الرعد ، المطر ، النار ، المرأة العارية ، الجياد التي تأكل التفاح ، قطرات الندى ، خرير المياه ، ليست استعارات مأخوذة من الرمزية الروسية في الأدب ، كما يذهب بعض النقاد الالمان ، وانما مأخوذة من أسلوبية دوفجنكو ودزيجافيرتوف . مثلما نجد أن جماليات بناء الكادر وديناميكيته تمتد جذورها إلى ايزنشتين في فيلميه «إيفان الرهيب» و الامير نفسكي»، وبيرجمان في فيلم «بيرسونا» وكوراساوا في فيلم «راشمون» وكوزنتسيف في فيلميه االعلك لير» و «دون كيخوتة».

في محاضرة له عام ١٩٥٤ ، عن دراماتيكية السينما ومسائل البناء الفني للسيناريو والفيلم ، قال ميخائيل روم: «الصراع بين الخير والشر يجب أن يكون دائماً الموجه لمواقف الفنان ، هذا هو الموضوع الوحيد الخالذ الذي شغل الفن طوال آلاف السنين ، إن مفهوم الخير والشر يتغير أحياناً ، ولكن إذا كان هذا الصراع الذي نعتبره اليوم صراع الخير والشر ، السيء والجيد ، هذه المسائل الاخلاقية ، إذا لم تكن مركز العمل الفني ، ولا يتطور الحدث والصدام حولهما . وإذا لم يصعد المخرج هذا الصراع فانه لن يستطع أن يقدم شيئاً أصيلاً» .

بهذه الكلمات الواضحة والبسيطة كان تاركوفسكي ملتزماً ابداً ، بل ان هذه القضية كانت من اهم القضايا التي تقلقه ولكتني هنا لا أريد أن أقول عنه بأنه الطليعي المضاد للطليعية . هذا عنوان مقال هانس شليغل - ، وإنما أقول إنه الإمتداد الحقيقي والأصيل لأعرق ما في السينما السوفيتية ، ومن الصعب جداً وضع تعارض فكري أو جمالي أو أسلوبي بينه وبين السينما السوفيتية ، مضيفاً بأنه إذا كانت الأضواء في الإعلام الغربي قد سلطت على تاركوفسكي في السنوات الأخيرة ، لاسيما بعد خروجه من الاتحاد السوفيتي ، والتي أجدها غير كافية لاستيعاب فنه وفهم اقلامه ، فهو مازال عصباً على المشاهد ، فانه يجب أن لا نسي أن تاركوفسكي أحد مخرجي جيل الستينيات الذي يضم أيضا: تلائكين ، كليموف ، بانفليوف ، ميخائيلكوف ، عبد الرشيدوف ، كما ان السينما السوفيتية تنظر الكثير من هؤلاء إلى جانب المخرجين مارلين خوتسبي وسنجكلاي (الابن) وابولادزه .

المراجمع

- ١ ميخائيل روم -- المؤلفات في ثلاثة أجزاء بالروسية دار الفن عام ١٩٨١ .
- ٢ يورنييف اايزنشتين حياته ، أفلامه» موسكو ، دار الفن بالروسية عام ١٩٨١.
 - ٣ هاوزر «الفن والمجتمع عبر التاريخ» ترجمة فؤاد زكريا بالعربية
- ٤ (أندريه تاركوفسكي) مجموعة نقاد بالألمانية منشورات هانزر سلسلة الأفلام
 رقم ٣٩ لعام ٧٧ ٩٨٨ .
 - ٥ ايزنشتين المؤلفات ج ٥ بالروسية دار الفن موسكو.

فعل إيمان وقصيدة شعر إبراهيم العريس (لبنان)

فعل إيمان وقصيدة شعر

وعندما اكتشفت أول أفلام تاركوفسكي ، كان الأمر بالنسبة إلى أشبه بمعجزة حقيقة . لقد رأيت نفسي ، فجأة ، أمام باب غرفة كان ينقصني ، حتى ذلك الحين مفتاحها . غرفة كنت أرغب دائماً في دخولها ، لكن تاركوفسكي نفسه يشعر داخلها أنه على سجيته . إذاً ، فجأة وجدت ما يشجعني ويحركني أنه ثمة هنا شخص عبر عما كنت أرغب دائماً في أن أقوله إنما من دون أن أعرف كيف السبيل إلى ذلك . فإذا كان تاركوفسكي هو بالنسبة إلى أكبر السينمائين ، فما هذا إلا لأنه أضاف إلى الفن السينمائي . في خصوصيته . لغة جديدة تتبح له أن يلتقط الحياة كظاهر ، الحياة كحلم .

قائل هذه العبارات هو ، مع هذا ، واحد من أكبر السينمائيين في تاريخ القرن العشرين ، إنجمار برجمان وهو قاله ، ليس في تأيين تاركوفسكي ، بل حين كان هذا الأخير لا يزال حيا وينكب علي واحد من أفلامه الأخيرة ومن هنا يتخذ كل دلالاته ، هذا الكلام يشهد به برجمان الذي كان حقق عشرات الأفلام التي أوصلته إلى الذرى ، عن تاركوفسكي ، الذي لم يحقق طوال حياته القصيرة سوى ثمانية أفلام . منها فيلم تخرجه في المعهد السينمائي في موسكو . إذن؟

إذن ليس لنا إلا أن نصدق برجمان حين يقول هذا وهو أمر يزداد المرء تأكدا من صحته في كل مرة يتاح له فيها من جديد أن يشاهد لمناسبة ما ، فيلماً من أفلام تاركوفسكي ، أما في الآونة الأخيرة فإن المناسبة حضرت بشكل مختلف من خلال إقدام الأميركي ستيفن سودربرغ على تحقيق فيلمه الجديد السولاريس، المأخوذ عن رواية كان تاركوفسكي حقق عنها واحداً من أشهر أفلامه خلال السبعينيات طبعاً ، جعلت المناسبة المقارنة تفرض نفسها وطبعاً لم تكن في صالح سودربرج حتى ولو كانت هناك إشادة كبيرة بمغامرته . ذلك أنه لمن اعتبر السولاريس، الأوسي كان عملاً كبيراً وهاماً ، فإن السولاريس، الروسي كان عملاً عبقرياً .

ولم يكن «سولاريس» تاركوفسكي، مع هذا ، أهم أفلام هذا المخرج العبدع الذي أمضى حياته ومساره الفني تحت شعار الألم والمطاردة والمرض والنفي، ليتحول منذ رحيله في العام ١٩٨٧ إلى أسطورة، ولكن هل كان حقا في حاجة إلى ذلك الرحيل العبكر والمفجع، لكي يتحول إلى أسطورة؟

الحقيقة أن كل فيلم حققه أندريه تاركوفسكي، منذ عمله الروائي الطويل الأول، كسينمائي محترف كان يعامل بوصفه حدثاً في تاريخ السينما. فمنذ أن اكتشفه أهل المهنة ثم الجمهور الغربي عبر فيلم وطفولة إيقان، ١٩٦٢ وحتى فيلمه الأخير والقربان، الذي حققه في السويد، لم يحقق تاركوفسكي سوي أفلام كبيرة، خاصة جداً، تبدو في نهاية الأمر وكأنها مقاطع من قصيدة شعربة، بصورها وموسيقاها ومواضيعها، ووحدة مبدعها المطلقة، فكراً وعشاً، والتي تطل من كل لقطة ومشهد

سيرة ذاتية متتالية

ذلك أن سينما تاركوفسكي لا تكاد تشبه أية سينما أخرى، حتى ولو جرت المحاولة لاحقاً مرات ومرات، وفي عدد كبير من البلدان، ومن قبل عدد كبير من السينمائيين لمحاكاتها، غير أن المحاكاة ظلت دائماً عند حدود الشكل، وأبدا لم تلتقط روح هذه السينما وبساطة لأن روح سينما تاركوفسكي مرتبطة به مباشرة، بروحه، بتكويته، بأحلامه وبذكرياته، حتى حين كان الفيلم يقتبس من رواية معروفة (كما الحال مع استالكر» أو وسولاريس») أو من أحداث تاريخية مدونة (كما الحال مع أندريه روبليف»). ففي مثل هذه الحالات كان تاركوفسكي يعرف تماما كيف يستحوذ على الموضوع ويعيد تكوينه نافخاً فيه روحه الخاصة، بشكل يجعل الشخصيات الأساسية، والتي يتمحور الفيلم من حولها أجزاء من شخصيته، وكأنه جزء من كونشرتو منواصل تتفاعل فيه الطبيعة والأحداث والتاريخ والشخصيات الأخرى، مع العزف الفردي الذي تقدمه آلة موسيقية هي الشخصية المحورية.

والواقع أن اللجوء إلى الحديث عن الموسيقى ، كما إلى الحديث عن الشعر وعن الذاتية ليس أمراً تعسفياً فيما يخص أندريه تاركوفسكي ، إذ أننا نعلم أنه ، قبل اختياره السينما، كان جرب حظه مع الموسيقى ، ثم مارس الرسم ثلاث سنوات وحاول كتابة الشعر على خطى أييه الشاعر المعروف أرسيني تاركوفسكي ، الذي نجده ونجد أشعاره حاضرين في «المرآة» ١٩٧٤ ا خاصة ، لكنا نجد آثاره ، أو بالأحرى آثار غيابة ، حاضرة في معظم أفلام أندرية الأخرى .

إن أرسيني تاركرفسكي، في أفلام ابنه، يحضر خاصة في غيابه. ذلك أن البطل الذي غالبا ما يكون أنا–آخر لأندريه نفسه، لا يكف عن محاولة وقتل؟ أبيه عن طريق الحلول محله. إنه يستحضره في كل لحظة لكي يتخلص منه. غير أنه في «القربان» فيلمه الأخير، اعترف باستحالة هذا التخلص ولربما يكون لرحيله، هو شخصياً، علاقة بهذا الغياب/الحضور الطاغي للأب وصورته.

ومع هذا لابد أن نشير هنا إلى أن أندريه تاركوفسكي عاش من دون أيه منذ كان في الثالثة من عمره. وهو ما يقوله لنا بكل وضوح في فيلم اللمرآة، ١٩٧٤ وهو الفيلم الذي تتضح فيه علاقته بسيرته الذاتية أكثر مما تتضح في أي فيلم آخر، ولكن قبل الوصول إلى اللمرآة، قد يكون مفيلاً أن نتوقف عند بعض ملامح السيرة المبكرة لهذا السينمائي/ الشاعر/ الصوفي. فقد ولد أندريه تاركوفسكي العام ١٩٣٢ في زافرايي بإقليم إيفانوفو السوفياتي الروسي، وهو سوف يقول لاحقا أن جذوره تعتد إلى جدود مسلمين استقدموا إلى موسكو أيام بطرس الأكبر أوغموا على اعتناق الأرثوذكسية لينالوا حظوة لدى القياصرة. ولعل هذه الجذور هي ما جعله ينصرف خلال ثلاث سنوات من حياته (١٩٥٢ - ١٩٥٤) إلى دراسة اللغة العربية وإتقانها في ينصرف خلال ثلاث سنوات من حياته (١٩٥٢ - ١٩٥٤) إلى دراسة اللغة العربية وإتقانها في بعد اللغات الشرقية في موسكو. وكان ذلك بعدما جرب حظه في الموسيقي والرسم. وهو بعد للغات الشرقية، درس الجيولوجيا وتوجه في رحلات تنقيبية إلى سيبيريا بين ١٩٥٤ - ١٩٥٩. وهو عاد من تلك الرحلات وقد قرر أن يدرس السينما فانتمي إلى معهد VGIN الشهير، حيث راح بالغلى دروس تقنيات الفن السابع على يد مدرسين كبار على رأسهم ميخائيل روم.

السينما قصيدة شعر

وهكذا، منذ بداية الستينيات، وإذ وصل إلى السينما، أدرك أندرية تاركوفسكي أن في إمكانه أن يضع داخل هذا الفن الشامل، كل الفنون التي يحلم بممارستها . بل أدرك أيضاً أن السينما يمكن أن تسمع كذلك لأفكاره التي كانت، منذ الطفولة، تتجه وجهات روحية وصوفية (والتشديد على البعد الصوفي ييدو لنا هنا ضروريا، في مقابل نقاد لتاركوفسكي رأوا أن سينماه سينما دينية، وفي اعتقادنا أن هذا غير دقيق إلا لمن لا يفرق بين البعد الديني والبعد الصوفي). صحيح أنه، لا في فيلم التخرج الأول والمحدثة والكمان، (وهو فيلم للأطفال عن الأطفال حققه في العام ١٩٦٠). ولا في «طفولة إيفان» تعمد أن يضع كل تلك الأفكار بوضوح، لكنه منذ وأندريه روبليف، وفيلمه الثاني، لم يعد في وسعه إلا أن يعتبر كل فيلم يقيض له أن يحققه مؤمنا إنتاجه، خاصة من أموال المساعدات الرسمية، قصيدة شعر يضع فيها أفكاره

ونعرف أنه ما كان لتلك الأفكار أن تعجب السلطات كثيراً ومن هنا بدت علاقته بها. منذ إنجاز وأندريه روبلوف، (١٩٦٦) وحتى رحيله في العام ١٩٨٧ خارج بلاده، ملحمة غريبة من نوعها بطلها سينمائي لايريد أن يكون منشقاً، على كثرة المنشقين في ذلك الحين (لأسباب سياسية ظلت دائماً غربية على سينمائينا)، ولا يمكنه في الوقت نفسه أن يتابع البحث عن روحه في سينما يريد مواصلة تحقيقها، ويصعب عليه أن يحققها خارج روسيا.

فأندريه تاركوفسكي كان ، بعد كل شيء ، روسيا حتى أعمق أعماقه ، روسيا بالمعنى الشاعري والتاريخي والمزاجي للكلمة ، لا بالمعنى السياسي ، ولتن كان تعبيره الأول عن هذا البعد في شخصيته (في طفولة إيفان) قد مر من دون مشاكل ، طالما أن الزمن كان بداية الانفراج في العلاقات الدولية ومناهضة الحرب ، كل الحرب ، كحرب حتى وان كانت حرباً وطنية كبرى (كما كانت الحرب العالمية الثانية تسمى في الاتحاد السوفياتي). فإن تعبيره عنه في أندريه روبلوف ، جعله يبدأ التعرض إلى الرقابة ، الفنية والسياسية في آن معاً . بل يمكن القول إن السلطات كانت ، إلى حد ما ، راضية عنه حين فاز فيلمه «طفولة إيفان» بجائزة الأسد الذهبي في مهرجان البندقية (١٩٦٢) أشراكة مع فيلم لجاليريو زورليني . والطريف أن هذا الفيلم الذي هوجم ، يومها ، من قبل نقاد يساريين في فرنسا ، وجد من يدافع عنه في شخص جان بول سارتر ، في مقال نشر في صحيفة الحزب الشيوعي الايطالي وأونيتا ».

وفيلم «طفولة إيفان» يتحدث عن أربعة أحلام لفتى في الثانية عشرة، يستخدمه رؤساء في اللجيش السوفياتي خلال الحرب العالمية الثانية لجمع معلومات عن الغزاة الألمان النازيين ثم حيث يريد الرؤساء إدخاله مدرسة ضباط الصف لشجاعته وتفانيه، يرغب هو في أن يتابع مهمته على الحبهة. وينتهى به الأمر إلى أن يقبض عليه ويعدم من قبل الألمان في هذا الفيلم لم يمجد تاركوفسكي الحرب، بل صور وجهها القبيح وكيف تفعل إذ تفقد الطفولة براءتها. وعلى الرغم من أن إيفان له سن كانت لأندريه تاركوفسكي خلال الحرب العالمية الثانية، فإن هذا الأخير أكد دائماً أن هذا العمل لا يمكن أن يكون من نوع السيرة الذاتية قائلاً: وطفولتي كانت مختلفة جداً عن طفولة إيفان الذي عاش الحرب كبالغ ومقاتل. ومع هذا أقول أن كل الصبيان الروس الذين من عمري عاشوا طفولة صعبة جداً أما القول بأن ثمة ما يربط بين ايفان وأندريه، فإذ مجرد تذكير بشراكة الألم التي قامت بين إيفان وبين أبناء جيله الروس».

وفي المقابل، قد يمكن اعتبار وأندريه روبليف، شبه سيرة ذاتيه لتاركوفسكي، على رغم أن الأول عاش قبل أكثر من أربعة قرون. وروبلوف، شخصية تاريخية عرف بكونه راهبا وبكونه واحداً من أعظم رسامي الأيقونات في زمنه، كما أنه قام بتزيين العديد من الكاندراثيات، صحيح أن التاريخ لم يحفظ معلومات كثيرة حول هذا الفنان. ولكن هل كان هذا يهم حقاً؟ بالنسبة إلى أندريه تاركوفسكي الذي كان الشعر قد أصبح جزءاً أسياسياً من مواقعه التعبيرية بواسطة السينما، من المؤكد أن رغبته كمنت في استعارة أندريه روبلوف التاريخ لقول ما هو معاصر إذ حيث يقول تاركوفسكي لاحقاً أن أندريه روبلوف فيلم عن المشروعة الفن في عالم يتحدر نحو الشر، يضيف أنه «كلما ازداد الشر استشراء في هذا العالم، كلما تضاعفت الأسباب التي يجب أن تدفعنا إلى ممارسة كل ما هو جميل صحيح أن الأمر يزداد صعوبة مع تفاقم الشر، لكنه يصبح أكثر ضرورة.

جرس الكنيسة

إن «أندريه روبلوف» الذي أنجز في العام ١٩٦٦ ، قدم في «كان» في العام ١٩٦٩ لكنه لم يعرض في الاتحاد السوفياتي إلا في العام ١٩٧١ . وبعد سجال حار مع مخرجه الذي طولب بأن يقطع العديد من مشاهد الفيلم (ولاسينما نهب مدينة فلاديمير) لكنه رفض رفضاً قاطعاً .

وأندريه روبلوف، كما يقدمه لنا فيلم تاركوفسكي الطويل الثاني هذا هو الشخصية المحورية في الفيلم الذي يتألف من تمهيد وثمانية أجزاء يحمل كل منها عنواناً مختلفاً، وتدور أحداثها طول سنوات عديدة من العام ١٤٠٠. حيث يطالعنا ثلاثة كهنة منهم روبلوف وهم يلجأون من العاصفة العاتبة إلى يت بلاتون فيه مهرج ينهمك في الترفيه عن عدد من الفلاحين، إلى القسم الأخير حيث يشهد روبلوف صنع فنان شاب لجرس كنيسة عملاق ما يعطيه الأمل من جديد، بعدما كان فقد إيمانه بفعل الأحداث التي تترى عليه، وفيها يجابه السلطات الدينية والرسمية بسبب تصوراته للفن، وعلى خلفية هجوم التتار على المدن الروسية ومقاومتها، إن ما يصوره لنا الفيلم هو ٢٤ سنة من حياة رجل آمن بالفن وبطية الشعب الروسي آمن بالحلولية. كما هو حال تاركوفسكي، بعد كل شئ، ولم يصدق الراهب ذا السلطة كيريل حين قال له كما هو حال تاركوفسكي، بعد كل شئ، ولم يصدق الراهب ذا السلطة كيريل حين قال له له الله ولذي خلق البطويدك، أما المهرج فإن الشيطان هو من خلقهه. . ومقاومة روبلوف لهذا القول تأتي عبر نظراته، ثم عملياً حين يدخل في العديد وفي الرقصة الوثية، متحدياً

كيريل، وهو يقاوم بعد ذلك حين يرفض رسم ويوم الحشر» لأنه لا يريد أن يرعب الناس، في وقت تعميهم فيه السلطة، فبالنسبة إلى روبليف ليس الجهل والخوف والشر ما يجب أن يشاهد لدى الشعب، بل يجب أن ينظر إلى الشعب تبعاً لمقولة دوستويفسكي في «الشياطين» إن الشعب هو الذي يحمل الله في أعماقه.

ويقينا أن حمل الشعب لله في أعماقه ، لم يكن واحداً من المقترحات التي ترضي السلطات السوفياتية العليا. ومن هنا بدأت مشاكل الرجل ، فمن دون أن يدنو من السياسة عرف تاركوفسكي كيف يستفز السلطات عبر فيلم يصور معاناة شعب روسيا في القرن الخامس عشر ، ليس بأسلوب سياسي/ تاريخي ينتمي إلى إيزنشتاين ، بل بأسلوب روحي ينتمي إلى برجمان .

وكان من الطبيعي لهذا الفيلم أن يقوده إلى الخطوة التالية، من الماضي المطلق إلى المستقبل، وفي هذا الإطار لا يجب أن ينخدع أحد باستناد تاركوفسكي في فيلمه التالي «سولاريس» إلى رواية خيال علمي مقروءة ومعروفة على نطاق واسع في الاتحاد السوفياتي، ومع هذا انخدعت السلطات، وكان وسولاريس، أول فيلم كبير لتاركوفسكي لايلاقي مشاكل مع هذه السلطات ومع هذا، إذا ما شاهدناه اليوم على ضوء سيرة هذا الفنان. سيدهشنا موقف السلطات المهادن، فالفيلم، تحت غطاء مغامرته الخيالية، العلمية (التي كتبها ستانيسلاس ليم بشكل جيد والتي تروي رحلة يبعث بها إلى كوكب سولاريس رائد فضاء يدعى كريس كيلفن لكي يحل ألغازاً تتعلق برحلة رائد سبقه هو بورتون. لكنه إذ يصل إلى المحطة الفضائية التي يقصدها يجد نفسه في عالم مهجور ، عالم موت وذكريات وفراغ ، ما يستدعي ماضيه وأسئلته وقلقه) تحت هذا الغطاء يطرح الفيلم من الأسئلة الشائكة ما يتجاوز ما يطرحه وأندريه روبلوف، فالواقع أن ماهو على المحك هنا إنما هو الطلاق بين العلم والضمير في عصر العلم الذي نعيش فيه، وإدانة التوسع العسكري، الفضائي بصرف النظر عمن يمارسه إن الفيلم، في نهاية الأمر أمثولة أخلاقية فلسفية تسير عكس التيار، لافيلم خيال علمي، وهو فيلم عن الحب أيضاً وتاركوفسكى يؤكد لنا هذا بنفسه حين يقول ﴿إن هدف رحلة كيلفن إلى سولاريس لها هدف واحد البرهان على أن حب الآخر ضروري لكل حياة والإنسان دون حب ليس إنساناً . الإنسانية ليست شيئاً آخر غير الحب،

خيط في نسيج

وهذا المعنى نفسه، ولكن بشكل أكثر عمقاً وأكثر ذاتية بكثير، سوف يكون محور فيلمه التالي والمرآة، الفيلم الأكثر ذاتية في تاريخ السينما - وبطل المرآة، ١٩٧٤ والذي لا يمكنه أن يكون أي شخص آخر غير أندريه تار كوفسكي نفسه . يبلغ الآن الأربعين من عمره ، وهو مسمر إلى سريره، يحلم ويتذكر، يتذكر خاصة أباه الغائب. إن الذكريات تداهمه وهو على سرير المرض، إنما من دون ترتيب زمني. هو تارة في الخامسة وتارة في الثالثة. تارة يحن إلى أبيه الغائب، وتارة أخرى يراقب حياة ومعاناة أمه التي تشتغل مصححة في مطبعة. هذه الذكريات كلها تطل، شخصية ذاتية، متوحد فيها الزمان بالمكان. ويواكبها المونولوج الداخل لآليوشا المريض . . غير أن هذه الذاتية لا تخلو من إطلالة على العالم «الخارجي» وهي إطلالة تغمز في قناة السلطة وخوف المواطنين. ولعل هذه الازدواجية بين الذاتي والعام في «المرآة» هي ما حير السلطات. إذ تجد مؤرخا للسينما يمثل الخط الرسمي، لدى مناقشة الفيلم يقول وإن هذا الفيلم يطرح معضلات أخلاقية هامة، ولكن من العسير معرفة مداها ومحمولها الحقيقيين. إنه فيلم نخبوي ، ينفع لحلقة شيقة من المتفرجين» . أما تاركوفسكي فإنه كان يحلو له أن يحكي حكاية تلك الخادمة التي وصلت إلى صالة العرض ليلا لتنظيفها فإذا بها تجد نفسها وهي تتفرج على الفيلم ثم ترصد النقاش الحاد الذي ثار بصدده وتقول مستنتجة دومع هذا فإن الأمر بسيط لدينا هنا شخص سقط فريسة المرض ويخاف الموت وها هو يتذكر، أولاً، كل السوء الذي سبيه للآخرين لذلك أراد الغفران فطلب السماح، . ويعلق تاركوفسكي بأن هذه المرأة البسيطة فهمت كل شيء، ويضيف إن الروس يعيشون باستمرار مع الزمن الحاضر لديهم والأدب الروسي مصنوع من هذا العيش، ومن الزمن، ومن هنا فإن تاركوفسكي يري أن «المرآة» إنما هو تاريخ الروس، وتاريخ توبتهم وعلاقتهم بالزمن إن تاركوفسكي عند نهاية «المرآة» يصور «اللحظة الرمزية الوحيدة في الفيلم، حسب الناقد الفرنسي جان. بيار جانكولا، وذلك حين يرينا الصور الوديعة لثلاثة أجيال جالسة وسط طبيعة تبدو مزدهرة وكالأم: الرجل والمرأة مستلقيان فوق العشب يتساءلان حول طفلهما المقبل، فيما الجدة والصغير يبتعدان وسط الحقل المزروع إنها صورة متناسقة تمثل تعاقب الأجيال ووعود المستقبل: الحصاد سيكون جيداً. وسوف يولد أطفال جدد. أما الكاميرا فتنسحب بهدوء لكيلا تزعج انتظام هذا الحلم، الحلم المنغرز في أرض روسيا. روسيا التي وإن ابتعد عنها تاركوفسكي في سنواته الأخيرة فإن لسان حاله كان يقول دائماً: وحين نسحب خيطاً من قطعة نسيج، سيفقد الخيط كل دلالته، كما أن قطعة النسيج سوف تنقص وتنشوه، وحين يسحب الخيط لا يعود من الممكن إدخاله من جديد ولكن طالما بقى الخيط في مكانه يجب التمسك به هناك مهما كلف الأمره.

كان تاركوفسكي يعرف أنه خيط في ذلك النسيج .

وتاركوفسكي كان يريد طبعاً أن يظل خيطاً ممسكاً بالنسيج الروسي ، لكن أقداره شاءت له غير ذلك . فالمشاكل التي جابهت «المرآة» • هذا الفيلم الذي تتناقض ذاتيته المطلقة والأنانية ، مع تطلعات المجتمع ، حسب بوندارتشوك ، أحد كبار خصوم تاركوفسكي ، وسيد السينما السوفياتية الرسمية في ذلك الحين . ستتواصل مع أفلام تاركوفسكي التالية ، أو بشكل أكثر تحديداً مع الفيلم الوحيد الذي سيحققه في الاتحاد السوفياتي «ستالكر» ١٩٧٩ ، لأنه بعد ذلك سوف يخرج من بلاده ولن يتمكن من العودة إليها . وسيحقق في الخارج فيلميه الأخيرين سوف يخرج من بلاده ولن يتمكن من العودة إليها . وسيحقق في الخارج فيلميه الأخيرين الورف يخرون آخر وسمى له .

حنين من إيطاليا

وستالكر؟ الذي هو، في نظر النقاد جميعاً وفي نظرنا، أعظم فيلم لتاركوفسكي، ينتمي، مثله في هذا مثل وسولاريس، إلى سينما الخيال العلمي، لكنه، مثل سابقه أيضاً فيلم فلسفي تجاوز فيه تاركوفسكي كثيراً دلالات ذلك النوع وقواعده والفيلم مبني أصلاً على رواية للخوين ستروجاتسكي عنوانها والمنطقة، (وان ترجمت إلى لفات أخرى بعنوان (نزهة على جانب الطريق،) ولكن تاركوفسكي، كمادته، استحوذ على الرواية ليحولها فيلماً آخر يعبر عنه ون هواجسه وقلقه. والرواية تحدثنا عن شخص وظيفته تمرير الناس إلى قلب المنطقة، الغامضة حيث يمكنهم أن يعثروا على وغرفة الرغبات، وهناك يمكن، طبعا لكل ما يرغبون فيه أن يتحقق بشرط أن يعبروا العديد من المطبات والمصاعب. وفي الفيلم يصعب ذلك المرور على كاتبه وعالم طبيعيات فما أن يصلا إلى المكان حتى يرفضا دخوله. ذلك أنهما أبدا لم على كاتبه وعالم طبيعيات فما أن يصلا إلى المكان حتى يرفضا دخوله. ذلك أنهما أبدا لم يدركا منذ البداية أن والمنطقة المقصودة داخلية، مبنية على قواعد الإيمان الداخلي، لاعلى

هذا الفيلم الذي كان آخر ما حققه تاركوفسكي في الإتحاد السوفياتي، عجزنا في ذلك الحين عن إقناع السلطات بعرضه لنا ولو في عرض خاص، إذ كانت فتحت هذه مع كة كبيرة تتهمه بالمثالية والذاتية ومعارضة علمانية سياسة الدولة. لكنه عاد وقدم كفيلم «مفاجأة» في مهرجان كان ١٩٨٠ . وذهل المتفرجون أمام فيلم بائس إلى هذا الحد، ينعي على العالم (السوفياتي وغير السوفياتي) خلوه من أي إيمان أو أمل. وكان من نتيجة عرض «ستالكر» في «كان» والضجة التي أثيرت من حوله أن دعى تاركوفسكي، من قبل التلفزة الإيطالية لتحقيق فيلم في إيطالياً . وهكذا كان ذهب إلى هناك وحقق «فوستالجيا» (و هي كلمة روسية تعني شيئاً من الحنين إلى الوطن وشيئاً من الحزن في الوقت نفسه). ولئن كان تاركوفسكي حقق الفيلم في إيطاليا . حيث تمتد له جذور فكرية ترتبط بفناني عصر النهضة ، فإنه حتى هناك ، حرص على أن يكون فيلمه روسيا، ذلك أن الفيلم يرسم لنا الرحلة الحزينة والمؤلمة التي يقوم بها كاتب روسي يدعي جورتشاكوف، على خطى مواطن له، روسي هو الآخر، نفي إلى إيطاليا في القرن الثامن عشر، وجورتشاكوف هنا يرغب في كتابة سيرة الموسيقي، لذلك يتجول بين شتى مناطق إيطاليا. التي كان الموسيقي تجول فيها، بمساعدة مترجمته أوجينيا. ويتوقف خاصة في كنيسة كان الرسام النهضوي ديلافرانشيسكا رسم فيها «العذراء والطفل»: ثم في روما، وأخيراً في فندق غير محدد المكان وسط طريق قاحلة، يقيم فيه نزلاء غريبو الأطوار أتوا ليغتسلوا في مياه حوضه المقدس. وهنا يلتقي الكاتب بمجنون يدعي دومنيكو، همه أن ينقذ العالم من المادية التي تغرق فيها. وهو يكلف جورتشاكوف بمهمة شاقة أن يعبر الحوض المفرغ من مائه وبيده شمعة. لكن الكاتب يموت وهو يقوم بالمهمة دون أن تموت الشمعة لقد عرض هذا الفيلم في «كان» رغم معارضة تاركوفسكي، الذي اكتشف أن السلطات الروسية وافقت على العرض بمجرد أن بوندارتشوك كان يرأس لجنة التحكيم، ما يعد بتحطيم الفيلم على رأس تضحية أخيرة صاحبه.

تضحية أخيرة

ومع ذلك الموقف، لم يعد في وسع تاركوفسكي أن يعود إلى روسيا وبدأت مشاكله المعروفة من حول أخذ السلطات ابنه وحماته رهينة. ورفضه هو الخضوع لمنطقها، وهي مشاكل تواصلت خلال السنوات التالية والني سبقت رحيل تاركوفسكي غير أن مشاكله وقلقه لم يمنعه من تحقيق فيلم أخير في السويد، يمكن اعتباره وصية دينية وفلسفية، وهو فيلم والقربان».

بعلل «القربان» هو ألكسندر، الممثل السابق والكاتب المسرحي والناقد، والذي يعيش الوم بعيداً عن العالم في جزيرة، مثل شخصيات برجمان في بعض أفارهم، مع زوجته وابته وابنه الصغير، وهذا الابن اخرس، منذ بداية الفيلم. لكننا نعرف أن خرسه مؤقت ناتبع عن عملية جراحية اجريت لبلعومه، وألكسندر يعمد مع ابنه إلى زرع شجرة ميتة قرب البيت، يسقيانها تبعاً لبعض الطقوس الدينية الغامضة. حسب تلخيص للفيلم كتبه الناقد الفرنسي أنطوان دي بوك – ونحن اليوم في ذكرى ميلاد الكاتب، وها هو محاط بأسرته التي تحتفل بميلاده. دي بوك – ونحن اليوم في ذكرى ميلاد الكاتب، وها هو محاط بأسرته التي تحتفل بميلاده. لم يأتي ساعي البريد (أوتو) حاملاً إليه بعض البطاقات والهدايا، ولكن فجأة وسط ذلك الاحتفال يتبدل مناخ الفيلم فجأة، كما ينتقل من الألوان إلى الأسود والأبيض، ونبذاً بسماع أصوات ضجيج وطائرات وقصف ويهتز البيت كله. ونتساءل: هل نحن في الحلم أو في الواقع هل نحن داخل ذكريات الكسندر أم في وجه حرب نووية هنا يشعر ألكسندر أن عليه ان ينقذ العالم إن هو قلمة في الخادمة الإيسلندية ماريا التي يشتبه الجميع في أن لديها قوى سحرية. ويطبع ألكسندر ويغرم بماريا، ثم يتابع تقديم القربان ويحرق البيت، فيما يأتي الممرضون للقله فيطبع ألكسندر ويغرم بماريا، ثم يتابع تقديم القربان ويحرق البيت، فيما يأتي الممرضون للقله فيطبع ألكسندر ويغرم بماريا، ثم يتابع تقديم القربان ويحرق البيت، فيما يأتي الممرضون للقله في المستشفى، ومع هذا ، فإن العالم أنقذ، وها هو يستعيد ألوانه أما الفتى الصغير فإن النطق يعود إليه والشجرة تستعيد أوراقها. وهكذا نكتشف أن تضحية الكسندر لم تضع هماء.

روسيا أولا وأخيراً.

بعد «القربان» لم يعد أندريه تاركوفسكي لقول أي شيء، سينمائياً وهو إذ رحل بعد ذلك بفترة، كان على ما يبدو قد قال كل ما عنده، بما في ذلك وصيته الفنية في هذا الفيلم الأخير، وليس صدفة أن يكون هو من كتب في واحد من نصوصه العديدة إن طموحه دائماً كان «تصوير الفيلم بوصفه فعل إيمان» مضيفاً أن «من يخون ولو مرة واحدة بمبادءه، إنما يفقد نقاء علاقته مع الحياة، وما غش المرء لنفسه سوى أمارة على تخليه عن كل شيء – عن فيلمه وعن حياته». والحال أن أندرية تاركوفسكي لم يكن من الذين تخلوا عن أي شيء منوا به فهو حتى لحظاته الأخيرة ورغم مرضه العضال الذي أودي به، ظل متمسكاً بمبادئه حول شاعرية السينما، وكونها فعل إيمان، وحول ارتباطه بالطبيعة حول بحثه عن الوجه الآخر للمرأة . . عن روسيا المقيقية . روسيا التي أحبها ولم يحب غيرها في الوجود .

سينما – باريس



کتاب مایا زروفسکایا امیر العمري

كتاب مايا زروفسكايا

رغم كون فنان السينما الراحل أندريه تاركوفسكي احد أعظم السينمائيين في تاريخ الفن السينمائي المعاصر وأكثرهم خصوصية في رؤيته الفنية ونظرته للعالم ، وبرغم ظهور آلاف المتيالات النقدية والدراسات والتعليقات حول أعماله – وهي لم تتجاوز السبعة أقلام – فلم يظهر عنه في اللغة الإنكليزية سوى كتاب واحد هو كتاب مارك لي فانو «سينما أندريه تاركوفسكي» الذي صدر عام ١٩٨٧ مؤخرا صدر كتاب جديد عن «تاركوفسكي» من تأليف مايا زروفسكايا رفيقة تاركوفسكي في العمل منذ ان حقق فيلمه الاول «طفولة إيفان» وهذا الفيلم تحديدا هو الذي يستأثر باهتمام المؤلفة زروفسكايا أكثر من غيره . فما هو السبب؟

كان «طفولة إيفان» بلا شك مولد عبقرية تاركوفسكي الفنية. وكان مشروع الفيلم أصلا قد اسند لمخرج آخر تحقيقه، ولكن ذلك المخرج فشل في تقديم معالجة سينمائية جيدة ومقنعة قبل بدء التصوير . وكان أن تولي تاركوفسكي - الذي أنهى لتوه دراسته في معهد السينما - مهمة تحقيق الموضوع. وموضوع الفيلم كان يعتمد على رواية قصيرة من تأليف فلاديمير بوغومولوف وكان يدور عن تجربة طفل في الحرب العالمية الأولى، ولكن تاركوفسكي قام بتعديل السيناريو وادخل فيه والتيمات؛ الخاصة التي عرفت بها أفلامه فيما بعد وإلى حين وفاته: فعلى حين كانت الرواية تركز على تصوير «البطولة» التي كان يتحلي بها المحاربون الشبان وسط أجواء «ذكورية» مليئة بالتوتر، يقدم تاركوفسكي رؤية جديدة تدور حول العلاقة بين الانسان والطبيعة، وتكشف على نحو ما الضعف البشري والتردد أو حتى «الأنوثة» الكامنة داخل نفسية بطله الصغير، ويمزج بين هذا كله وبين ذكريات المنزل والعلاقة بين الابن والأم باستخدام طريقة التداعيات، وهو أمر كان مستحيلا في ذلك الوقت في سينما الحرب السوفييتية. وكما كان متوقعاً . أبدى مؤلف الرواية بوغودولوف الذي سبق ان خدم هو نفسه في الجيش . استياءه من الفيلم، ولكن المدهش ان السلطات وقفت في المعركة إلى جانب المخرج الشاب تاركوفسكي الذي لم يكن أحد يعرفه في ذلك الوقت. وكانت المفاجأة التالية أن حصل الفيلم على الجائزة الكبرى في مهرجان فينسيا عام ١٩٦٢، وكانت مايا زروفسكايا حاضرة في المهرجان واحتفلت مع تاركوفسكي بالحصول على جائزة أعرق مهرجانات السينما في العالم. ولكن يبدو أن الدهشة لم تفارقها حتى اليوم. إلى أن قامت بوضع كتابها هذا في محاولة من جانبها لاكتشاف جوانب العبقرية والتفرد في شخصية وإبداع أندريه تاركوفسكي.

وهي تخصص في كتابها فصلين كاملين لتناول خفايا فيلم «طفولة ايفان» بينما تخصص فصلا واحدا لكل أفلامه التالية. ولكن المشكلة أن الكتاب مكتوب بنوع من الدهشة التي لا تزال تسيط على ذهن المؤلفة من النجاح الذي حققه تاركوفسكي فنيا في أفلامه. وهي ترى أن الموضوعة الرئيسية التي بدأها تاركوفسكي في «طفولة إيفان» واستمرت في أفلامه كلها، تدور حول التصوير الرصين للمعالم القاسية للكارثة المحلقة فوق العالم الساكن من السطح. وان هذه هي «النمطية الديناميكية» التي تميزت بها أفلامه.

وتعود المؤلفة لكي تربط بين سيرة حياة تاركوفسكي وأفلامه. فطفولته كانت خلال فترة الحرب العالمية الثانية. وكان في شبابه المبكر يعتبر عضوا من أعضاء الجيل الجديد من السينمائيين المجددين الذين ظهروا في فترة الاصلاحات التي أدخلها خروشوف بعد رحيل ستالين وزوال والبطل الايجابي، على الطريقة الستالينية.

وعندما تتعرض المؤلفة لفيلم «اندرية روبلوف» الذي ظهر عام ١٩٦٦ في وقت عادت فيه الستالينية على نحو ما، مع مجيء بريجينيف إلى السلطة. لا تستطيع ان تفسر لنا الاسباب الحقيقية التي أدت إلى منع الفيلم. وقد ظل تاركوفسكي نفسه غامضا حول هذه القضية الى حين واقته. كانت هناك بالطبع اعتراضات على تصوير العنف كما صوره تاركوفسكي، وكذلك غياب المشاهد التي تصور البطولة الروسية في مواجهة التنار. وان كان السبب الاكثر منطقية يظ مرتبطاً بالحطاب الديني الذي يشيع في أرجاء الفيلم بأكمله، على نحو يعكس الهاجس الروحاني العميق لدى مخرجه. ويقال ان بريجيف شاهد الفيلم في عرض خاص، ولكنة ترك قاعة العرض في منتصف الفيلم عما اعتبر اشارة صريحة إلى ضرورة منعه من العرض. ولكن تاروفسكي لم يودع السجن. ولم يتم ايقافه عن العمل، وكانت معركته الأساسية مع السلطات تدور بعد انتهائه من صنع الفيلم اي انها لم تكن معركة مع سلطة الانتاج، بل مع سلطة التوزيع، وكذلك مع سلطة الصحافة. اذا جاز التعبير. فقد كان عليه ان يواجه مشكلة عرض حلمه عنيفة متهمة إياه بالإغراق في الجماليات والتصوير الذاتي المتشبه بالقيم الخرية البرجوازية.

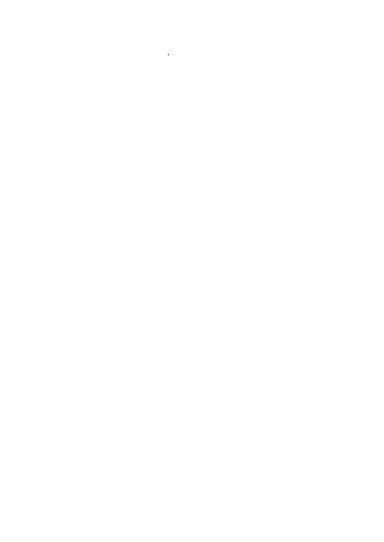
والغريب - كما تكشف المؤلفة - أن تاركوفسكي استمر في تقديم أفكاره التي تنطلق

جميعها من المقولات الروحانية أو التأملات الذاتية علي طريقة روبلوف دون ان يفرض عليه العمل في الموضوعات السائدة التي تنفق مع المزاج العام للسلطات في بلاده.

وتخصص المؤلفة فصلا خاصا لتناول الأشياء المذكورة في أفلام تاركوفسكي مثل النار أو الحريق، والمطر والمرأة والأشباح، ولكنها تنسى مثلا الأشجار. هل يستطيع أحد أن يتغاضى عن استخدامات تاركوفسكي للشجرة في «القربان» مثلا أو حتى في وطفولة إيفان».

والكتاب حقا يكشف عن الكثير من الجوانب المتميزة في سينما أندريه تاركوفسكي. وإن كان المرء يخرج عقب قراءته له. وقد ازدادت عبقرية تاركوفسكي غموضا. فنحن لا نزال في حاجة إلى عبقرية نقدية - كعبقرية أندريه تاركوفسكي.

القدس العربي / لندن ۱۹۹۰/٤/۱٤



الباب الثاني كتابات

النحت في الزمن

في عالم السينما، يعتر أندريه تاركوفسكي من أكبر الأسماء. وهو بلا شك أحد فناني السينما الكبار في عصرنا . . . بل ولا نبالغ إذا ما قلنا إنه يعتبر بحق، ظاهرة فريدة في السينما العالمية، رغم أنه لم يقدم طوال ٢٤ عاما من العمل السينمائي، سوى سبعة أفلام روائية طويلة.

وصدور كتاب يحمل اسم تاركوفسكي لأول مرة، يعتبر حدثاً فياً كبيراً. فقد كان تاركوفسكي دائما اقل السينمائيين الكبار في العالم إدلاء بالأحاديث الصحفية. فهو رجل قليل الكلام. يجد وسيلته الحقيقية في التعبير بلغة الصورة، أو اللغة السينمائية التي يكن لها ذلك الرجل الوقور. الذي درس في مطلع حياته اللغة العربية والشعر العربي القديم. عشقاً كبيراً.



أندرية تاركوفسكي يتسلم الأسد الذهبي في مهرجان فينسيا عام ١٩٦٢ من جينا لولو برجيدا

وقد اختار تاركوفسكي لكتابه عنوان «النحت في الزمن» وهو عنوان يعكس حساً شاعريا. ويعبر عن معاناته الخاصة كفنان يشغله كثيرا التعبير عن هواجسه وأحلامه واحباطاته وهموم عصره.

وتاركوفسكي من ذلك النوع من السينمائين. الذين يطلق عليهم النقاد لقب فغاني السينما، فهو مخرج سينمائي يمتلك وعيا همدهشا؛ بأبعاد اللغة السينمائية وقدرتها التعبيرية الكبيرة. وهو يضمن أفلامه دائما، جوانب من مكنونات نفسه. . من طفولته وشبابه ومعاناته الحاصة، ويربط بين هذا كله، وبين هموم أبناء جيله وعصره، عصر الصراع النووي المكتوم.

وهو أيضا يسعى لكي يستخدم السينما، كوسيلة للتخاطب، لحلق جسر للتواصل مع الآخرين، من خلال التعبير بالصورة والحركة والموسيقى والألوان والفن التشكيلي.

وقد ولد تاركوفسكي وعاش في روسيا. وهو يعبر من خلال أفلامه ، عن الحساسية الحاصة لشخصية الانسان في وطنه ، على نحو يذكرنا بروائع الأدب الروسي في عصره الذهبي في أواخر القرن التاسع عشر ، ولكنه أيضا فنان لاتتحدد موهبته وطموحاته بالحدود الضيقة للوطن . ولذلك فقد غادر تاركوفسكي بلاده عام ١٩٨٣ لكي يخرج فيلمه العظيم «حنين» في إيطاليا، ثم انتقل منها إلى السويد لكي يقدم اخر افلامه والتضعية وهو الفيلم الذي حصل أخيرا على ثلاث جوائز رئيسية في مهرجان «كان» الدولي لهذا العام .

معنى الفين

في كتاب «النحت في الزمن» يشرح تاركوفسكي تجربته الشخصية في العمل السينمائي، ويستعرض تفاصيل صنع افلامه المدهشة، ويتحدث عن أسلوبه السينمائي ومشاكل الابداع الفني التي يواجهها، وعلاقة شخصيات وأحداث أفلامه، بطفولته وذكرياته الحاصة ونظرته إلى الحياة. ويبدأ تاركوفسكي بطرح التساؤلات حول معنى الفن ولماذا يوجد؟ وهل هناك حقا من يحتاج إليه؟ ويرى أن الاجابة على تلك الاسئلة تختلف سواء بين الفنانين أنفسهم، أو بين الجمهور المتذوق للفنون. ولكنه يرى أن الفنان عموما. يسعى إلى أن يفهم نفسه وأن يساعد الآخرين على أن يفهموا معنى وجودهم في هذا، من خلال الصور التي وجودهم في هذا، من خلال الصور التي يبدعها يقول تاركوفسكي ويمكن القول ان الفن هو رمز للوجود، في علاقته وارتباطه بحقيقة الروح المطلقة. وفضلا عن هذا، فإن الوظيفة الكبرى للفن هي تحقيق التواصل.. فالتفاهم المتبادل قوة كبرى توحد الناس، وروح المشاركة هي أعظم وجود الحلق الفنيه.

وفي الفصل الثاني وهو بعنوان «الحاجة إلى المثل الأعلى» يقول تاركوفسكي ، اعتقد أن الأمر المحزن جدا في عصرنا، هو ذلك الدمار التام الذي لحق يوعي الناس بكل ما يحيط بهم من جمال فالثقافة الجماهيرية الحديثة التي ترتكز على المستهلك، تشل أرواح البشر وتخلق الحواجز بين الانسان وتساؤلاته الهامة عن وجوده ووعيه بنفسه ككائن روحي.

فالفنان لا يمكنه أن يتجاهل نداء الصدق. إنه وحده الذي يحدد الإبداعية. وليست لحظات الاستنارة داخل الفنان ، سوى لحظات الإحساس بالصدق.

السينما والزمن

وفي فصل بعنوان «طابع الزمن» يتناول تاركوفسكي العلاقة بين السينما والزمن. فيقول ان السينما والزمن. فيقول ان السينما قادرة على التعامل مع أية حقيقة غير محددة الزمن، وبإمكانها التعامل بشكل مطلق مع أي شيء في الحياة. فما يعتبر في الأدب إمكانية نادرة هو بالنسبة إلى السينما جوهر قوانينها الفنية. فالسينما تجعل من أي حالة غير محددة وشديدة التجريد، صورة محددة المعالم، بل وتصنع منها صورة عامة يمكن أن تحدث في أي مكان.

ويسلط تاركوفسكي الاضواء على افلام بوتويل وبارادجانوف وايزنشتاين وجودار ، لكي يؤكد وجهة نظره التي ترى أن الفنان يحمل افكاره داخل اعماله ، تماما كما تحمل الأم الجنين . وتتابعه وترعاه حتى ينمو . ويعبر عنها دون أية خشية من العواقب او القيود الفنية ، ثم يتطرق إلى مناقشة تفصيلية لعملية المخور على الأسلوب بالنسبة إلى تجربته في اخراج فيلم «أندريه أوبليوف» الذي تدور أحداثه في القرن الخامس عشر .

ويقول إنه احتاج إلى اعادة بناء كافة التفاصيل المعمارية والجمالية لذلك العصر .

ووجد أن النتيجة يمكن أن تصبح مجرد فيلم شكلي تماما للعصر الروسي القديم نقلا عن

الرسوم واللوحات القديمة. لذلك فقد كان ما يشغله حقاً، هو كيف يعيد بناء العالم الحقيقي للقرن الحامس عشر أمام المشاهدين في القرن العشرين، بحيث يتفادى أن تصبح اللغة والأزياء والمعمار ونمط الحياة. أنماطاً ذات قيمة تاريخية في حد ذاتها، يشعر المشاهد أمامها بالرهبة. فقد حاول استخدام هذا كله، لكي يعبر عن شخصية روبليوف . . صانع الايقونات واصطدامه بالعقليات السائدة في الفرن الحامس عشر، وهو نفسه روبليوف الذي قد يكون موجودا الآن ويعرفه مشاهدو القرن العشرين .

الإنهيار الروحي

و في فصل بعنوان «الدور المصيري للسينما» يناقش تاركوفسكي وظيفة الفيلم، ويقول ان السينما كانت أول فن جاء إلى العالم عن طريق الإختراعات العلمية. لكي تستجيب لحاجة حيوية فقد كانت السينما أداة يتعين على البشرية التوصل اليها لتحقيق السيادة على العالم الحقيقي. ثم يتطرق إلى العلاقة بين الفيلم والجمهور.

ويقول أن الوضع الحالي يتمثل في أن أغلب المشاهدين بفضلون مشاهدة الأفلام النجارية على الافلام الفنية، وهو ما يجعل السينمائيين أيضا يخشون من الفشل التجاري لأفلامهم فما هو تفسير ذلك؟ هل هو انهيار للذوق؟

ويجيب أن السينما الآن توجد وتتطور في ظروف جديدة فمشاهدو الأمس كانت تجذبهم السينما كفن جديد. أما الآن فقد اعتاد الجمهور على السينما وأصبح السينمائيون يعرفون حقيقة جمهورهم فهناك جمهور متذوق حقيقي وجمهور لا يهمه سوى جرعة التسلية. ولكن مشكلة السينما الفنية في النصف الثاني من القرن العشرين، هي مشكلة كافة الفنون الاخري وإن كانت بدرجة أقل في السينما. فالفنانون اليوم يريدون تحقيق نجاح فوري. ولنقارن مثلا مع حال كافكا الذي لم يشهد في حياته طبع أي عمل من أعماله وكتب في وصيته يوصي بحرق كل ما كتبه في حياته. إن عقماية مو لا شك تتمي للماضي. وربما كان هذا هو السبب في معاناته الكبرى. لقد كان يحيا خارج عصره.

واليوم، فإن الفن الطليعي يبدو شاذا تماماً في سياق القرن العشرين. إنه يفقد روحانيته، وهو ما يعكس حالة الانهيار الروحي في المجتمع. وفي الوقت نفسه فإنه انعكاس لذلك الانهيار. ويرى تاركوفسكي أن السينما لا تزال تبحث عن لغنها الحاصة. وأنها تقترب من التوصل إليها.

دلالات الصورة

وفي فصل بعنوان «صورة الفيلم» . . يناقش تاركوفسكي وسيلة التعبير الأساسية في السينما أي الصورة ، ومكوناتها وايقاعها وعلاقاتها بالصور الأخرى في سياق الفيلم . ويعود في مقارنات طريفة بين صور الفيلم ، والصور التي يصورها الشعر الباباني القديم ، ويدافع تاركوفسكي عن فكرة أن الصورة انعكاس محدد للحياة . لشيء حقيقي في العالم ولكنه يرى أن الصورة ينبغي ان تتجاوز إطار المعاني المباشرة النهائية . لكي تكمن روعتها في الايحاءات العديدة التي توحي بها للمشاهدين فكلما كانت الصورة منسجمة مع وظيفتها ، كلما كان من المستحيل ان تحصرها في إطار ذهني محدد .

ويتناول تاركوفسكي بعد ذلك ، العلاقة بين الزمن والايقاع والمونتاج في السينما ، وكيف يمكن لتعاقب الصور أن يعبر في زمن محدد ، ومن خلال علاقة اللقطات ببعضها ، عن الموضوع الذي يدور في ذهن السينمائي . ويقول إن فيلمه «المرآة» يحتوي على ٣٠٠ لقطة فقط (متوسط عدد اللقطات في فيلم بطول فيلم «المرآة» يبلغ عادة ٢٠٠ لقطة!)

ولكن تاركوفسكي يرى أن تركيب اللقطات معا ليس هو الذي يحقق الايقاع طبقا للنظرية الشائعة. إنه يخلق بناء الفيلم اما الزمن، فتصنعه دلالة الصورة نفسها فالمشاهد قد يرى شيئاً هاماً حقيقياً خلف ما يجرى من احداث أمامه علي الشاشة. ويدرك بوعيه التام ان ما يراه في الصورة ليس محدوداً بأبعاده المرئية، ولكنه يمتد خارج نطاق الشاشة إلى اللانهاية.

الحاجة إلى التواصل

وفي الفصل الأخير، يكتب تاركوفسكي عن فيلمه (نوستالجيا) أو (حنين) (أول أفلامه خارج وطنه). فيقول إنه أراد أن يصنع فيلما عن الحنين الروسي. عن تلك الحالة النفسية الغريبة التي تؤثر على الناس وهم بعيدون عن أوطانهم. عن حالة العزلة الحارجية التي يحس بها المرء، والاحساس الداخلي العميق في الوقت نفسه، بالارتباط بالجذور بالتاريخ بالثقافة، بالماضي، بالأماكن الأصلية المألوفة، بالعائلة والأصدقاء.

والحقيقة أن رحلة القراءة مع كتاب تاركوفسكي، هي رحلة شديدة الإمتاع لكل من يريد الاطلاع على العالم الرحب للسينما من الداخل ومن خلال رؤية فنان سينمائي لديه وجهة نظر متميزة في كافة جوانب العمل السينمائي، فهو يكتب عن أسلوبه الحاص في كتابة السيناريو، وفي إعداد اللقطات للتصوير ، وعن نظرته للممثل المسرحي وعلاقته بالممثلين أثناء العمل، ويكتب أيضا عن رؤيته لأهمية العلاقة بين الخرج ومدير التصوير وكيف يتعاون مع المصور في تكون الاضاءة واختيار الزوايا والعدسات لتحقيق التأثيرات الدرامية الخ .

وينتقى تاركوفسكي بضع مقطوعات من أشعار والده الشاعر أرسيناي تاركوفسكي. يشرها بين فصول كتابه، وهي أشعار رقيقة حزينة، تكاد تشعر أن فن تاركوفسكي السينمآئي، ليس سوى امتداد لها على نحو ما!.

يقول تاركوفسكي في ختام كتابه، وسط عالم مهدد بخطر حرب تقضي على الجنس البشري. وحيث تنتشر الأمراض الاجتماعية وتنضرع المعاناة الانسانية الي السماء فإننا ينبغى أن نعثر على وسيلة لكي يتصل الانسان بالانسان، هذا هو واجب الانسانية تجاه مستقبلها. وهو ايضا الواجب الشخصي لكل انسان.

مجلة الشرق الأوسط / لندن ١٩٨٦/٨/٢٠ تاركوفسكي يكتب عن دستويفسكي في السينما

۲

ير بي اللطيف (مصر)

تاركوفسكي يكتب عن دستويفسكي في السينما

كل المعالجات التي تمت لأعمال ديستويفكسي والتي انتجها سينمائيونا – كلها دون استثناء – ذات مستوى ضعيف جداً، بشكل يصعب معه تحليلها، يكفي ان نتذكر الأسس التي شيد عليها ديستويفسكي رواياته. كان الرجل يستمتع بالبحث في الحوليات القضائية، وصحف حوادث عصره، عن نوادر، وحوادث لا رابط بينها، تعبر برهافة عن العالم الحديث كان ديستويفسكي ينقل هذه الحكايات في رواياته صانعاً إياها بعمق لا مثيل له. كان راغباً بشغف في التقيب عن الحقيقة. ومعنى الوجود الإنساني، والأسئلة الحاصة بالبحث عن الإله هذا هو ما صنع لديستويفسكي مكانته.

أما عن المخرجين الذين عالجوا نثر ديستويفسكي للشاشة فقد اختزلوه إلى «الحكاية» بمعناها البسيط والخالص دون أن يحاولوا الذهاب إلى ما هو أبعد من ذلك والجمهور يعتقد أن ذلك كاف.

أفضل الأمثلة على هذا النوع السطحي من المعالجات المثيرة للرئاء، والرديمة، هو فيلم «الإخوة كارمازوف» للمخرج بيرييف المأخوذ عن إحدى الروايات الأكثر عمقاً في تاريخ الأدب الروسي والعالمي.

من غير المجدي ان نتكلم عن أخطاء الخرج ، أخطاء يمكن الوقوع فيها حتى على الطريق الصحيح ، الخطأ يعني اننا انحرفنا ولو مؤقتاً إلى مضمار خاطئ وهو دائماً قابل للتصحيح . هنا يتعلق الحطأ بالاستغلال الوقح والمجرد من أي معنى للموضوعات التي تناولها ديستويفسكي ، هذا الاستغلال الذي يعكس رفضهم الاقتراب من الأسئلة التي كان المؤلف يطرحها على نفسه ، يبدو لي أن فشل كل هذه المعالجات سببه التبسيط المخل الذي يقوم به الخرجون لما هو أصيل ، ورفضهم - او عدم مقدرتهم - على سبر أغوار النص ، والوصول إلى عمق معانيه ، إنهم يقفون عند حدود سرد الحكاية التي تسلم نفسها بسهولة للحكي على الشاشة .

إن ديستويفسكي قريب مني قبل كل شيء بسبب حرفيته لو انغمرنا قليلاً داخل الكتب التي تتناول نظريات السينما والمسرح، لفهمنا ان هدف «الإخراج» هو إبراز الفكرة التي وراء هذا الحدث أو ذاك، والمعنى العميق للحبكة الدرامية، الإخراج لدى ديستويفسكي هو مقولة سيكولوجية. وهذا هو ما أعتقد بضرورة وجوده بالمثل في السينما، مما يعني أن الإخراج يجب أن يعبر ، لا عن الفكرة التي وراء المشهد، إنما عن الحالة النفسية للشخصيات أثناء هذا المشهد حالتهم الذهنية المرتبطة بالموقف وبعلاقتهم بعضهم ببعض هنا ستسعفنا كثيراً واقعية السينما. لأن الواقع دائما أكثر سحراً من أي خيال شعري .

عندما أتحدث عن الواقعية في السينما أسمع بإقرار الواقعية يجب أن تتخلى السينما عما هو خيالي في الموضوع، التحليل العميق للشخصيات، والأسئلة المطروحة، وفي نفس الوقت إبراز المفهوم شديد التفرد للإبداع المميز لديستويفسكي.

ديستويفسكي هو الكاتب الوحيد الذي استطاع أن يجعل الحوار على هذه الدرجة من الخصوصية بحيث يعكس الفروق الدقيقة بين الشخصيات. ان حوارات من هذا النوع هي التي أحب أن أجدها في الأفلام.

في رأيي أنه ليس من المستحب معالج ديستويفسكي لكن إذا توجب ذلك أقول إن الرواية التي كنت سأفضل معالجتها للسينما أكثر من غيرها هي «الجريمة والعقاب» إنها الرواية الأكثر اكتمالاً، واتزاناً، في نفس الوقت أكثر عصرية عن غيرها من رواياته.

في هذا العمل لا تقل أهمية حكاية العقاب عن أهمية حكاية الجريمة ، فداء الخطأ بمعنى خر التناقض الجدلي للجريمة ذاتها . التناقض الذي بدونه تفقد الرواية مغزاها الأخلاقي ، والذي من أجله – إذا تكلمنا بوضوح – كتبت الرواية في الأساس

إذن فمعالجة الرواية بالتحلي عن فكرة التكفير عن الخطيقة. أي الجزء الثاني من الرواية بأكمله – سيبريا والسجن، وخروج راسكولينيكوف إلى المنفى بصحبة سونيا – تفضح سوء الفهم التام للنص، إضافة إلى أنه إذا أردنا إظهار راسكولينيكوف على الشاشة . فلا نستطيع تجاهل كل الأفكار التي أعارها المؤلف له . إذا أهملنا أفكار راسكولينيكوف عن ما هو مباح، وما هو غير مباح .

عن الارادة الإنسانية والحرية . إلخ. لن يتبقى من الرواية سوى - الحادثة - الموضوع عارياً لأن عمق الشخصيات تظهره مجموعة تفاصيل مختفية داخل الشخصيات نفسها. في الحوارات. وأيضاً في الأفكار التي ينسبها المؤلف إليها. الأفكار حول الجريمة، عن الإرادة عن دور الفرد في المجتمع الذي له دلالة «صرحية» في «الجريمة والعقاب» ومن غير المعقول السكوت عنها لحظة معالجة الرواية للشاشة . ما ينبغي هو إعادة إنشاء الرواية، بتقديم مادة جديدة منها .

وهذا – أي إعادة إنشاء الرواية – بدا لي دائماً كمحاولة عقيمة تماماً. الرواية موجودة ، فلماذا نكررها ، ولماذا نبسطها؟ أعتقد أن ما يهم المتفرج هو أن نحكى له نسخته الخاصة من الرواية اي قراءته الخاصة لها بشرط أن يكون الحكي شيقاً بشكل كاف لتجذب انتباهه بنفس الدرجة التي قامت بها الرواية . إن ذلك يستحق عناء محاولة معالجة روايات ديستويفسكي للسينما . لكن إذا اقتصر ذلك على التعثر في اذيال الموضوع فالأجدر بنا أن تحجم عن المحاولة .

إن تقديم الأعمال الأديبة سينمائياً من وجهة نظري ولا أعني بذلك أعمال ديستويفسكي وحدها – يعتبر نوعاً آخر من الفن يكون الأصل الأدبي فيه مجرد محفز لعمل الفنان.

ديستويفسكي شخصية مذهلة ، ظاهرة وحده في الأدب الروسي للقرن التاسع عشر . إن شخصيته قريبة مني ومفهومة لي تماماً .

وتبدو لى أن جذور هذه الشخصية ومزاجها وطبيعة موهبتها سهلة الوصول إلى ذائقتنا ومن الواضح أن عصرنا يشهد اهتماماً واسعاً به، والناس يقبلون اليوم على قراءته كما لم يقرأ من قبل.

كما تبدو لي شخصية ديستويفسكي ، وطبيعة موهبته ، شديدتا الاستجابة لمفهومنا عن الإبداع في الفن باعتبار الفن مجالاً لما هو وهمي وغامض وعصي علي الإمساك ، الفن يجسد توق الإنسان إلى معانقة الأبدية ، وطموحه للاقتراب من الحقيقة ، وترسيخها بالرغم من كونه فانياً . وبالرغم من أن الإنسان لا يستطيع خلال حياته القصيرة الوصول إلى المطلق غير أنه جيل بعد الآخر يتم حفر ذلك الطريق نحو الحقيقة المطلقة «دون بلوغها لأن المطلق صار بعيداً عنا بما لا يقاس» وببدو لي أن ديستويفسكي هو خير معبر عن هذه الفكرة ليس فقط لأنه كان ينزع نحو المطلق . نحو المثال نحو الله . لكن أيضاً لأنه شيد رواياته وفق مبدأ التوازن المتقلب ،

وتلك هي القوة المحركة لأعماله ديستويفسكي لا يتصور المطلق بمعزل عن صراع الخير والشر، بالنسبة له للشيطان نفس الأهمية التي للإله، لقد كان يلزمه ان يعيش بكل حواسه ذلك الواقع الذي كتب عنه، معذباً بفكرة الواجب في بحثه عن المثال، واقترابه من المناطق المحمة، والمدنسة للطبيعة الإنسانية، ولم يكن ليستوعب طريقاً آخر.

وما كان يصنفي الطابع المأساوي على ذلك البحث المجدب عن العثال، هو أنه كفنان كان يرفض توفيق سطح مطلق يكون كل شيء فيه إما أبيض أو أسود نحن نعرف أنه بصدد البحث عن مثال لكننا نجهل اي مثال على وجه التحديد نراه في ديناميكية بحثه، ونري عذاباته - لانه لا يجد المطلق الذي يبحث عنه، لكنه في الوقت نفسه يعشر في قلب هذا الصراع على الحس العميق لهذه الشخصية أعنى الشخصية الروسية التي كرس لها كل أعماله.

كل هذا يجعل ديستويفسكي قريباً مني، ومفهوماً لي، ويجعلني اعتبره شديد الحداثة انه يرمز بالنسبة لي لمفهوم الفن ذاته كشيء شديد الحيوية. شديد الديناميكية شيء متراوح طوال الوقت ، شديد التناقض أحياناً، وفي نفس الوقت متجانس إلى ما لا نهاية سيكون ديستويفسكي قريباً من قلب كل روسي تمثل له الثقافة الروسية، بتقاليدها، وتراثها، وتاريخها شيئاً من الأهمية، هو نفسه الذي أراد المحافظة على تواصل العصر، واحترام التطور الذي أراد المعافظة على تواصل العصر، واحترام التطور الذي أراد التعبير عنه وهنا يكمن سر راهنيته.

إني ألمح ديستويفسكي داخل كل شخصية من شخصياته سواء أكان راسكولينيكوف، أو اليوشا كارامازوف، أو سفيدريجيلوف. أقول أيضاً إنه تحت جلد كل منهم لن تجد فيهم شيئاً غربياً عنه، في حين أنهم بعيدون عن التشابه. وذلك يكشف الجانب المتناقض، وشديد التعقيد لديستويفسكي ويتعادل لديه مع نوع بالغ من الإخلاص. فديستويفسكي هو آخر شخص في العالم يمكن أن نجد لديه شيئاً من التظاهر، إن شوقه للحرية، وللعدالة لم يكن يسمح له باختراع أي شيء ولا حتى شخصياته، لم يكن يسمح بالخروج عن حدود أناه الخاصة فمن خلال معرفته الدقيقة بذاته كان يستطيع أن يلمس الأوتار التي تحرك الشخصيات.

ديستويفسكي الإنسان، والفنان له في نفسي قيمة التجربة. ديستويفسكي شديد التوافق، والتجانس في قلقه وتناقضاته، إن قوانينه الوجودية، وتطوره وطريقته في التعبير تتجاوب مع قوانين الطبيعة.

لدى فكرة أحب أن أجسدها على الشاشة. وهي عمل فيلم عن ديستويفسكي محاولة للتطرق. لا فقط لمشاكل المؤلف الشخصية أو عصره، أو مسألة الإبداع الفني لديه. لكن أيضاً لشخصيات ديستويفسكي نفسها وأفكاره لن يكون هذا الفيلم مجرد سيرة ذاتية له، أو تحليلاً نقدياً. أريد أن أتكلم عن ديستويفسكي . كما أراه أي كجزء من الطبيعة كتجربة.

ستكون سعادتي بالغة إذا قدمت هذا الفيلم. لأنبي لا أستطيع أن أقول ما هو ديستويفسكي مائم يظهر ما أردت تقديمه في هذا الفيلم . . بالطبع سيكون ديستويفسكي نفسه احد شخصيات هذا الفيلم وسأحاول أن أجعل هذا الدور من نصيب الممثل «سولونتسين» ذلك الممثل الذي قام بالدور الرئيسي في فيلم «روبيليف» إن هذا الممثل يتشابه في بعض النواحي الداخلية مع ديستويفكسي . وهو يملك ملامح خارجية شديدة المعرونة . واعتقد أنه يستطيع أن يلعب هذا الدونة ، وربما لو لم يوجد سولونستين لما خطرت ببالي فكره هذا الفيلم .

الفن السابع - مارس ١٩٩٨

الباب الثالث محاورات

«أندريه روبلوف»
ترجمة يوسف شريف رزق الله (مصر)

محاورات عن أندريه روبلوف

كيف أصبحت مخرجا؟

- لقد ولدت عام ۱۹۳۲ في منزل جدي على ضفاف نهر الفولجا حيث كان أبي وأمي يقضيان بعض الوقت للاستجمام . . وسأعفيك من بعض التفاصيل الأخرى غير ذات الأهمية . . . المهم أنني تخرجت في معهد الموسيقي ثم درست الرسم لمدة ثلاث سنوات . . كل ذلك أثناء دراستي الثانوية . . ثم نشبت الحرب . . وعدنا للإقامة في منزل جدي حيث ولدت . . وبعد أن وضعت الحرب أوزارها عمدت إلى إتمام دراستي الثانوية . . وفي عام ١٩٥٢ التحقت بمعهد اللغات الشرقية حيث درست أصول اللغة العربية غير أنني تركته بعد عامين موقنا بأنني أخطأت الطويق . . وعملت بعد ذلك في حقل للتنقيب الجيولوجي لمدة عامين آخرين قسبل أن



«أندريه رويلوف» عام ١٩٦٦

التحق في عام ١٩٥٤ بمهد السينما في أتيليه ميخائيل البنش روم وأتخرج فيه سنة ١٩٦٠. وكان فيلم التخرج بعنوان والدائرة والكمان، . . وترجع أهمية هذا الفيلم بالنسبة لي إلى كونه أتاح لي فرصة التعرف إلى مصور أعمالي السينمائية فاديم يوسوف وإلى الموسيقار فياشسلاف أوفشينكوف الذي مازلت أتعاون معه.

وهل كان تخرجهما أيضا معك في معهد السينما؟

— كلا . كان يوسوف قد أنهى دراسته من قبلي بفترة طويلة أما أو فشينكوف فكان على وشك اتمامها في كونسرفاتوار موسكو . . وبعد ان فرغت من اخراج «طفولة ايفان» في عام 19٦٢ شرعت على الفور في كتابة سيناريو وأندريه رويلوف» مع أندرية كونشالوفسكي . . وانتهى تصوير الفيلم في صيف ١٩٦٦ . . وقد فرغت توا من كتابة سيناريو عن رواية استانيسلاس ليم البولندي . . والرواية من نوع الحيال العلمي وعنوانها «سولاريس» . . وقد قدمتها إلى المجلس الفني ليب في شأنها . . وأنوي البدء في إخراج الفيلم عن قريب .

دعنا نحدد نوع الخيال العلمي الذي سنعالجه . . هل هو تنبؤ اجتماعي؟

 كلا . . ان الفيلم لا يتضمن أي مشكلة اجتماعية . . بل هو يعالج علاقة الأخلاق بالمرفة . .

الدقة التاريخية

المعروف أن أندريه روبليوف أثار مناقشات حامية بسب عدم الدقة التاريخية التي قيل إنها وردت في فيلمك . . لقد تردد ضمن ما قيل إن اجتماع روبليوف وفيوفان اليوناني لم يكن مستطاعاً لوجود فارق زمني بينهما يصل إلى قرن من الزمان ولكن يبدو ان الكتب المتخصصة تصفك . . وعلى أية حال فان معلوماتنا عن حياة روبليوف تكاد تكون معدومة فهل جمعت مادة تاريخية خاصة بروبليوف؟

- إنني متردد في الحديث عن الحقائق وعدم صدق البيانات التاريخية . . لقد اطلعنا على عدد وفير من الوثائق محاولين الاقتراب أكثر ما يمكن من الحقيقة التاريخية . . كما أن عديدا من المستشارين قرأوا ما كتبناه وأيدوا وجهة نظرنا دون تحفظات . . ومن ناحية أخسرى في

استطاعتي توضيح وجهة نظري في هذا الصدد . . أن الأمر لا يتعلق بعدم صحة البيانات التاريخية . . لم يكن هدفنا من تصوير هذا الفيلم تقديم عرض دقيق لأحداث تلك الفترة بل ما كان يهمنا هو رسم الطريق الذي سار فيه روبليوف إبان السنوات المروعة التي عاشها واظهار كيف أمكنه التغلب علي هذه الفترة . ومن ثم فقد بات ضغط الأحداث أو التأكيد الذي أوردناه أمراً ضرورياً لابراز الصعوبات التي كان يتعين على روبليوف ان يجتازها وهي اساسا من المشكلات المعنوية والا لما نجحنا في تقديم الإحساس بالانتصار الذي هو سبب وجود هذا الفيلم .

وهناك نقطة أخرى . . لقد أعرب انجاز عن رأي أصيل حين أوضح أنه كلما كانت الفكرة التي يعبر عنها العمل الفني على طي الخفاء وكلما أمكن زيادة أخفائها كلما أرتفع مستوى هذا العمل الفني . . وهذا هو الطريق الذي اخترناه . . كنا نسعى لإخفاء فكرتنا في الحسم بين مختلف الشخصيات والصراعات القائمة بينها . . وقد يكون هذا صورة من ذوبان التاريخ بشكلة المباشر في محيط الزمان . . كما قد يكون تناولاً غير عادي للمادة التاريخية قاد البعض إلى الحديث عن عدم صحة البيانات التاريخية . . وأعتقد أن هذا هو أصل سوء الفهم .

تاركوفسكي وايزنشتاين

هناك في روبليوف استخدام شبه منظم للقطة المشهد ولحركات الكاميرا الطويلة وهذا يناقض تماما أسلوب ايزنشتاين الذي كثيرا ما ذكر اسمه عن غير وعي عند الحديث عن فيلمك . .

– ماذا أستطيع أن أقول في هذا الصدد إنني أكن لايزنشتاين احتراماً كبيراً بيد أنني أحس بأني لا أشاركه مفهومه للجمال . . وما هو قريب مني في «المدرعة بوتمكين» وفي أعمال أيزنشتاين الأولى هو تعلقه بالتفاصيل و «الواقعية المؤثرة» للقطاته ولكني لا أميل بحال من الأحوال إلى مبادئه في الموتتاج ونظريته في «الموتتاج المؤثر» . . وهو في أفلامه الأخيرة مثل «ألكسندرنيفسكي» و «ايفان الرهيب» اللذين صورهما في الاستوديو يكتفي بأن يطبع على الشريط الخام الصور التي رسمها سلفا . . وهذا لا يتغق إطلاقا مع مفهومي للموتتاج . . إننى أعتبر السينما أكثر الفنون واقعية بمعنى أن مبادئها تقوم على التطابق مع الواقع وتثبيت الواقع في كل لقطة على حدة . . وهو ما كان موجودا في أفلام ايزنشتاين الأولى . . أما عن التوازي الذي يعقد ما يني وبين ايزنشتاين فهذه مسألة ترجع إلى النقاد . . ومن الصعب أن أحكم على فيلمي بهذا المفهوم . . وفيما يتعلق بمبدأي واقعية الصورة من جانب وواقيعة الموتتاج من جانب آخر فيبدو لي أنني وايزنشتاين مختلفان تماما . . إن ما تتميز به السينما هي كونها تثبت الزمن . . وهذا الزمن الذي جرى تثبيته إنما هو مجال عمل السينما . . وليس هناك فن آخر على الإطلاق لديه هذه الإمكانية . . وكلما ازدادت واقعية الصورة كلما اقتربت من الحياة و كلما أصبح الزمن أكثر صدقاً بمعنى أنه غير مصنوع ولم يخلق من جديد . . صحيح المعادة و مخلوق من جديد . . صحيح النعتلاط به .

وبالنسبة للمونتاج فيمدأي هو أن الفيلم يشبه النهر ومن ثم يتمين أن يكون المونتاج تلقائيا للغاية مثل الطبيعة . . وما يفرض على الانتقال من لقطة إلى أخرى بواسطة المونتاج ليس قطعا الرغبة في ان يرى المتفرج الأشياء عن قرب أو دفع المشاهد إلى الاسراع في الفهم عن طريق ادخال لقطات أكثر قصرا . . ويبدو لي أننا نسير دائما في مجرى الزمان . . بمعنى أنه لكي نرى ما يدور عن قرب ليس من المحتم أن يكون ذلك بواسطة لقطة قريبة . . هذا رأيي علي الأقل . . والاسراع من المحتم أن يكون ذلك بواسطة القطة قريبة . . هذا رأي علي الأقل . . والاسراع من الإيقاع ليس معناه ان نقدم لقطات أقصر من ناحية الطول لان حركة الحث ذاته يمكن أن تزيد سرعتها وتخلق بالثالي نوعاً جديداً من الايقاع بنفس الطريقة التي يمكن بها للقطة عامة أن تعطي احساساً بالتفاصيل وهذا يتوقف بطبيعة الحال على كيفية تكوين اللقطة . . وفي هاتين المحددتين لا تراني قريباً من ايزنشتاين في شيء . . وبالإضافة إلى ذلك فالسينما في نظري ليست عبارة عن مواجهة بين مشهدين ينتج عنهما مفهوم ثالث كما كان يقول ايزنشتاين . . بل على العكس فان اللقطة المائة تعد حصيلة اللقطات الأولى والثانية والثالثة والخامسة والعاشرة الخ . . أي أنها حصيلة كل اللقطات السابقة لها . . وهكذا يتكون معنى اللقطة بما سبقها من لقطات . . هذا هو مفهومي اللمونتاج . .

إن اللقطة المنعزلة لا تعني عندي شيئاً وكمالها لا يتحقق إلا إذا كانت جزءاً من كل . . بل أن تلك اللقطة تتضمن في ذاتها ما سيحدث فيما بعد . . أنها في الأغلب غير متكاملة لأنني أضع في اعتباري ما سيحدث بعد ذلك . . وقد علمت عن لسان البروفيسور سفوركزوف المدرس في قسم الإخراج بمعهد السينما أن ايزنشتايي كتب في احدى رسائله الأخيرة ، ولعلها كانت الأخيرة فعلاً ، يقول انه قرر التخلي عن مفهومه للمونتاج وأسلوبه في تثبيت مشاهد ذات طابع مسرحي على الشريط الخام وأنه ينوي تطبيق أفكار جديدة قريبة من أفكاري . . غير أنه لم يتمكن من تنفيذ ما عزم عليه اذ عاجلته المنية .

من الملاحظ عند ايزنشتاين أن الشخصية هي محور الفيلم وذلك سواء في «ايفان الرهيب أو في «الكسندر نيفسكي» . . أما في «أندريه روبليوف» فيبدو لي أن العالم مقدم من وجه نظر الرسام وأن الجزء المخصص للمجتمع الذي يعيش فيه روبليوف لا يقل أهمية عن المجتمع للفنان نفسه . . وهذا يختلف تماماً عن المفهوم «البطولي» لشخصيات الخزء المخصص للفنان نفسه . . وهذا يختلف تماماً عن المفهوم «البطولي» لشخصيات اينشتاين .

- كتا نريد فعلا تقديم الفيلم من وجهة نظر البطل . ولكني أضيف - كي أضع حدا لموضوع المقارنة مع ايزنشتاين - أنني طالعت في الصحف الفرنسية اعترافا منكم بأنني أعمل دون أن أقطع صلتي بالتقاليد . وقد سعدت جداً بهذا القول . . وأود أن أؤكد اقتناعي بأنه لا يمكن أن يولد شيء جدي دون أن يكون له أساس من التقاليد وذلك لسببين : أولهما أنك لاتستطيع أن تتخلى عن «روسيتك» ولا عن العلاقات التي تربطك بوطنك وبما تحب وبما تم قبل ذلك في مجال السينما والفن بصفة عامة في البلد الذي ولدت فيه . . ليس في وسعك أن تتحرر من كل ذلك . . وهذا هو السبب الرئيسي الذي يجعلني أعتبر نفسي تقليديا . . مخرجاً تقليدياً . . والسبب الثاني هو أن السينما «الجديدة» التي تقطع علاقتها بالثقاليد بحثاً عن التجديد هي سينما تجريبية بحكم وضعها . . إن هذه السينما تبدو كنقطة انطلاق لتطوير الفن في المستقبل . . ولكني لا أعتقد أنه يحق في التجريب وذلك بسبب موقفي الجامد أساسا إزاء كل الموطول إلى نتيجة فوراً . . وهذا لا يمكن أن يتحقق إذا كان المرء

إن ايزنشتاين استراح في تجاربه وقتذاك لأن السينما كانت في بدايتها ولم يكن أمامه غير هذا الطريق . . ولكني لا أعتقد أن في استطاعتنا عمل ذلك اليوم بسبب التقاليد الموجودة في الفن السينمائي . . ومهما يكن من أمر فإني شخصيا لا أود أن أخوض مجال التجريب . . إن هذا يستغرق وقتا طويلا ويتطلب قوة غير عادية . . لا يجب على الفنان أن يقدم مسودة؛ كما لا ينبغي أن يحاول تثبيت رسومات مبهمة . . بل يتحتم عليه أن يخلق أعمالا هامة .

وأخيرا أود أن أقول أنه إذا كان من الضروري مقارنتي بشخصية سينمائية فليكن ذلك بدو فجنكو . . كما كان بدو فجنكو أول مخرج يولي أهتماماً كبيراً بمشكلة البيئة . . كما كان يحب أرضه حباً جماً . . وأنني أشاركه الحب لأرضنا ولذا أحس بقريي من دو فجنكو . . هذا فضلاً عن أن هذا الفنان كان يصنع أفلامه و كأنها حدائق يرويها بنفسه . . إن حب دو فجنكو للأرض وللإنسان جعل شخصياته تنبع وتنمو من ذات الأرض . . وأود أن أتشبه به في هذا المحال . . وإذا فشلت في ذلك فسأحزن حزناً شديدا.

روبليوف وفيوفان اليوناني

لقد شعرت بعد مشاهدة فيلم «اندريه روبليوف» أن موضوعه الحقيقي هو الصعوبة في أن يكون المرء فناناً وأن هذه الصعوبة لا تبع من الوسط المحيط فقط. بل أيضا من البحث عن الذات . . بالنسبة لي فإن «أندريه روبليوف» هو فيلم عن المسئوليات وعن مصير الفنان

- قد يكون هذا الذي رأيت أنه الموضوع الرئيسي موجودا في الفيلم بالفعل . . ولكن نتيجة الهدف الأساسي هي التي وضعتها نصب عني أثناء تصوير الفيلم . . فهدفنا كان اثبات كيف يمكن للفنان أن يكون عبقريا (وإلا فما الداعي لاختيار شخصية روبلوف) . . وما كان يثيرنا هو أن نطرح على أنفسنا السؤال التالي : لماذا روبليوف عبقري؟ وقد قدمت النتيجة الرد على الأسئلة التي ألقيتها بعد أن شاهدت الفيلم . . وليس من قبيل الصدفة أن تظهر شخصية فيوفان الوناني إلى جوار روبليوف . . ومن الصعب ألا نعتبر روبليوف عبقرياً فقد كان رساماً عظيماً . . إنني عندما أفكر في روبليوف أفكر في كعبقري ولكنني عندما أفكر في فيوفان فلا أعرف . . أنني لا أستطيع الجزم بأنه كان عبقريا إذ لدى معياري الشخصي للعبقرية . . بالنسبة أعرف . . أنني السخاص أنه فنان يعكس العالم (وقد كان وجود شخصيته في الفيلم ضرورياً لفيوفان اليوناني رأيي الخاص أنه فنان يعكس العالم (وقد كان وجود شخصيته في الفيلم ضرورياً وفلك لإطهار مفهومنا) . . إن أعمال فيوفان بمثابة مرآة للعالم المحيط به ورد فعله المباشر هو وفلك لإطهار مفهومنا) . . إن أعمال فيوفان بمثابة مرآة للعالم المحيط به ورد فعله المباشر هو الأعقاد بأن العالم يسير بدون تنسيق وأن البشر مخادعون وقساة وأنهم يستحقون القصاص حي

بعد وفاتهم وبعد يوم الحساب لكونهم تافهين ومنحلين وخطاة . . ان هذا رد فعل طبيعي للبيغة الني كان يعيش فيها . . وعندما ينتابني الخوف أتصرف بهذه الطريقة . . وأدين على الفور لاالقوة التي تقهرني وإنما الأخطاء التي أنسبها للانسان بوجه عام ولكل رجل بصفة خاصة . . . وهناك تشابه في هذا المجال مع كافكا .

أما روبليوف فهو في الفيلم مناقض لفيوفان اليوناني . . ولكن كيف ذلك ؟ إن روبليوف مثله مثل فيوفان يعاني من مشكلات عصره ومن الصراعات الداخلية خاصة عندما تزداد حدة الحرب الأهلية . . لقد تحمل روبليوف الغزو من جانب التنار وكذلك كل الصعوبات التي كانت تبرز من حوله وإن كان قد تحملها بشكل أكثر حدة من فيوفان اليوناني . . لقد كان في أستطاعة فيوفان أن يتبنى موقفاً أكثر تحرراً وأكثر فلسفة من روبليوف لأنه كان رساماً يتمتع بالمجد ولم يكن راهباً وكان بصفة عامة أكثر سخرية من روبليوف وكان يتصرف باعتباره أجنبياً أو مسافراً جاء من بيزنطه ويتمتع بخبرة أكبر من خبرة روبليوف . . لقد كانت نظريته للحياة تتميز بنوع من التباعد لم يكن متوفراً لدى روبليوف الذي ينظر إلى العالم بكثير من الألم وإن كان رد فعله مختلفاً عن رد فعل فيوفان . . فروبليوف لا يعبر عن ثقل حياته . . انه يبحث عن بذرة الأمل والحب والإيمان عند الرجال الذين عاشوا عصره . . ويعبر عن ذلك من خلال صراعه الشخصي مع الواقع بأسلوب ليس مباشراً وإنما يتضمن الكثير من الايحاء . . وهنا تكمن العبقرية . . إنه يبحث عن مثاليات أخلاقية يحملها فيعبر بهذا الشكل عن أمل الشعب وأمنياته الناتجة عن ظروف حياته وانجذابه للوحدة والأخوة والحب أي انجذابه لما ينقص الشعب ولما يشعر روبليوف بأنه ضروري لأولئك المحيطين به، وهكذا يتنبأ روبليوف بتوحيد روسيا وبتحقيقها لبعض التقدم . . وفي هذا تكمن عبقرية الرسام . . إن شخصيته وصورته . . تأتيان في المرتبة الثانية . . إنه معقد للغاية ويتألم . . وهولهذا نبيل . . إنه يعبر عن الأمل وعن المثاليات الأخلاقية لشعب بأكملة وليس فقط عن ردود الفعل الذاتية للفنان إزاء العالم المحيط به . . كان هذا هو المهم بالنسبة لنا . .

ولهذا وضعنا شخصية فيوفان اليوناني أمام روبليوف . . ومن أجل هذا السبب أيضا جعلنا روبليوف يواجه الاغراءات التي تثقل على مصيره . . ولهذا السبب كذلك فإن المشهد الأخير يعبر بالنسبة لنا عن عملية الخلق وهو الطريق الوحيد المستطاع أمام روبليوف . . كانت هذه هي النقطة الهامة والباقي ليس سوى نتيجة لما حاولت شرحه . . إن أندريه روبليوف رجل نجح في التعبير عن نفسه وعن مثله الأعلى وعبقريته تكمن في أنه جعل مثله الأعلى يتطابق مع مثل شعبه الأعلى . . في حين أن فيوفان اليوناني «يغني ما يراه» كما يقال في الشرق . .

مشهد الألوان الختامي

وما هو تفسيرك للانتقال من الأبيض والأسود إلى الألوان في نهاية الفيلم؟

إن ظهور الألوان في نهاية فيلم مصور بالأبيض والأسود قد أتاح الفرصة لقيام علاقة منطقية بين مفهومين مختلفين . . إن الأفلام المصورة بالأبيض والأسود تعد أكثر واقعية ، ذلك أن الأفلام المصورة بالألوان لم تصل بعد في رأيي إلى مرحلة الواقعية ومازالت تشبه المصور . . ولا يمكن للرجل من الناحية النفسية أن تستلفت الألوان نظره في الحياة إذا لم يكن رساماً أو لم يكن يبحث عن قصد عن العلاقات بين الألوان أو لم يكن منجذبا للألوان بصفة خاصة . . وما كان يهمنا هو سرد الحياة أ . . وفي رأيي أن التعبير عن الحياة في السينما يجب أن يتم بالأيض والأسود . . وكان يتعين علينا أن نشير إلى العلاقة بين الفن والرسم بصفة خاصة من ناحية ،

وهذه العلاقة بين النهاية العلونة والفيلم المصور بالأبيض والأسود كانت بالنسبة لنا تعبيراً عن العلاقة بين فن روبليوف وحياته . . ويمكن تلخيص هذه الفكرة بالصورة الآتية : من جانب الحياة اليومية والواقعية والعقلانية ومن جانب آخر التعبير الفني عن هذه الحياة . . وهي المرحلة التالية المنطقية . . وقد قمنا بتكبير التفاصيل لأنه من المحال عليك أن تنقل الرسم الذي يتميز بقوانيته الخاصة الديناميكية والجامدة - أن تنقله إلى السينما بأن تجعل المتفرج يراه في مشاهد قصيرة ما كان يمكن أن يراه لو ظل يتأمل أيقونات أندريه روبليوف لساعات طويلة . . لا يوجد أي تشابه بين الحالتين . . وقد حاولنا خلق إحساس عام بلوحات الفنان عن طريق تقديم التفاصيل .

وكان هدفنا من ناحية أخرى الوصول بالمتفرج، عن طريق تقديم مجموعة من التفاصيل، إلى نظرة عامةللثالوث الأقدس الذي يعتبر قمة أعمال روبليوف . . ومن ناحية ثالثة كانت هذه النهاية، التي صورت بالألوان والتي يبلغ طولها نحو مائتين وخمسين مترًا، ضرورية لنا حتى نعطى المتفرج فرصة لالتقاط أنفاسه ونمنعه من مغادرة الصالة بعد انتهاء المشاهد المصورة الأيض والأسود، وحتى نتيج له فرصة للانفصال عن حياة روبليوف والتفكير في الأمر، ولكي تم بخاطر المتفرج بعض الأفكار العامة عن الفيلم أثناء مشاهدته للألوان واستماعه إلى الموسيقي التي فرضناها عليه . . وبالاختصار لجأت إلى تصوير جزء بالألوان حتى لا ويغلق المشاهد «الكتاب» فور الانتهاء من وقراءته» . . ففي اعتقادي أننا لو كنا لجأنا إلى إنهاء الفيلم بعد جزء الانتوس» لأضحى عملا فاشلا . . كان لابد من ابقاء المتفرج في الصالة بأي ثمن . . هذا هو اللور الدرامي الذي يلعبه ذلك المشهد الأخير المصور بالألوان . . وكنا في حاجة أيضا إلى بعض الامتذاد لسرد حياة روبليوف وحمل المتفرج على التفكير بأن روبلوف كان رساماً وأنه كان يرسم هذا النوعه من اللوحات وأنه عاني الكثير من حياته ليمبر عنه بهذه الألوان . . كان لابد من الابد من الابدم الامتفرج بكافة هذه الأفكار .

وأود أن أضيف شيئاً . . أن الفيلم ينتهي بمشهد لجياد تحت المطر . . ونحن بهذا المشهد نرمز للعودة إلى الحياة . . ذلك أن الجواد عندي يرمز إلى الحياة . . وربما كانت هذه رؤية ذاتية وداخلية . . ولكنني في الواقع عندما أشاهد حصانا يخيل إلى أن الحياة تتكشف أمامي لأن الحيان حيوان جميل جدا وأليف للغاية ويعبر خير تعبير عن الحياة الروسية ، ولملك لاحظت أن هناك في الفيلم مشاهد عديدة تظهر فيها الجياد . . خذ مثلا في مشهد البالونة الطائرة يوجد حصان يبدو عليه الحزن لموت الرجل الذي حاول أن يطير . . وهناك جواد آخر يلقي حنفه أثناء نهب كنيسة فلاديمير وتراه يعرب بذلك عن بشاعة العنف . . وعلى مدى الفيلم يمكن ملاحظة أن الحصان قد شهد ورمز للحياة . . وهكذا كنا نريد، بعودتنا إلى الجياد في اللقطات الأخيرة ، التأكيد بأن الحياة ذاتها كانت مصدر الفن عند روبلوف .

كيف طرأت على بالك فكرة بدء الفيلم بتلك المشاهد للرجل الذي يطير . . وقد أدهشت كل من شاهد الفيلم . .

إن هذه المشاهد ترمز إلى الجرأة بمعنى أن عملية الخلق تستلزم من الانسان أن يهب
 نفسه لها كلية . . فسواء أسيطرت على الانسان الرغبة في أن يطير قبل أن يصبح ذلك ممكناً
 أو قام بسبك ناقوس دون أن تكون له الدراية بذلك أو رسم أيقونة، فإن كل هذه الأعمال

تتطلب من الانسان أن يموت وأن ينصهر في عمله وأن يهب له نفسه كلية كثمن لعملية الخلق . . هذا هو معنى المقدمة . . لقد طار الانسان وضحى لقاء ذلك بحياته . .

التعاون مع كونشالوفسكي

وماذا عن التعاون بينك وبين كونشالوفسكي أثناء عملكما في كتابة السيناريو؟

- بدأنا أولا في مناقشة مختلف النواحي وبذلك اتفقنا على المفهوم العام للفيلم . . ثم بحثنا مسألة بناء الفيلم . . كان من الواضح أنه يجب أن يتضمن سلسلة من والقصص القصيرة بحثنا مسألة بناء الفيلم . . كنا نريد تقديم شريحة ضخمة من الحياة ، ومن ثم فقد أتفقنا على عدد والقصص القصيرة التي يتمين كتابتها والتي كانت في مجموعها ستكون الفيلم . . ومن ناحية أخرى كانت هذه القصص كلها تحتل نفس الأهمية . . كنا نناقش معا المضمون والحوار والمواقف بالتفصيل ثم يشرع أحدنا في كتابة مسودة أولية ويقدمها للأخر المنصون والحوار والمواقف بالتفصيل ثم يشرع أحدنا في كتابة مسودة أولية ويقدمها للأخر من عليها بعض الايضاحات الدقيقة . . وكان هذا يتكرر أكثر من مرة . . وبعد فترة من الوقت أصبحت الأمور تسير بشكل تلقائي لدرجة أن أحدنا كان يملي على الآخر الجالس أمام الألة الكاتبة . . والواقع أنه كان هناك يبتنا وفاق تام . .

وكيف تم اختيار الممثلين؟ هل كانوا من المعروفين أم هناك عوامل أخرى حملتك على اختيارهم؟

— كان من المعقول أن يمثل دور الشخصية الرئيسية رجل لم يظهر على الشاشة من قبل . . فلم يكن من المعقول أن يضطلع بدور روبليوف ممثل من شأنه تذكرة المتفرج بشخصيات أخرى سبق له تجسيدها . . ومن ثم فقد وقع اختيارنا على ممثل مغمور في مسرح سفردلوفسك لم يكن قد اضطلع إلا ببعض الأدوار القصيرة . . وكان هذا الممثل قد قرأ السيناريو الذي نشر في مجلة «اسكوستفو كينو» وجاء إلى موسكو على نفقته الخاصة . . وقال لنا أثناء المقابلة بمقر موسفيلم أنه ليس هناك من يستطيع تجسيد دور روبليوف غيره . . وبعد أن أجرينا له بعض الاختيارات أقنعا فعلا بصلاحيته للدور . .

أما باقي الممثلين فقد اخترناهم على أساس نفورنا من كل ما يمت للمسرح بصلة . . والممثلون في نظري ينقسمون إلى فتتين : فقة من يؤدون دورا محدداً دراميا في السيناريو ، وفقة الذين يعبرون عن الحالات النفسية للشخصيات . . أي تلك الأدوار التي لا يمكن كتابتها . . وفي هذه المجموعة الثانية يمكن وضع شخصية روبليوف، والمرأة البلهاء التي تؤدي دورها زوجتي، ودانيلا الأسود الذي نراه في الجزء الأول من الفيلم والذي يؤدي دوره جرنكو، وأحيرا الخان الذي يجسده بولوت بشناليف الذي أدي دور المدرس الأول في فيلم كونشالوفسكي . . هؤلاء هم شخصياتي المفضلة لأنهم لم يولدوا من خلال بناء درامي بل أوجدهم الممثلون بحالتهم النفسية ومن خلال البيئة التي ولدوا فيها.

اختصار الفيلم

وما هي المشاهد التي تم قصها من فيلمك؟

- أحب أن تعرف بادئ ذي بدء أن أحداً لم يقص متراً واحداً من فيلمي ، فأنا الذي أجريت القص . . كان توقيت نسخة الفيلم الأولى ثلاث ساعات وعشرين دقيقة ، والثانية ثلاث ساعات وخمس وعشرين دقيقة ، والثانية ثلاث ساعات وخمس وعشرين دقيقة . . أما النسخة الأخيرة فقد توصلت إلى خفض توقيتها لثلاث ساعات وست دقائق . . وأعلن هنا بكل صراحة - وهذا رأيي - أن النسخة الأخيرة هي أفضلها ساعات وست دقائق . . وعلى أي حال فإنني لم أقم سوى بقص بعض التطويل الذي لا يلحظه المتفرج . . وهذا الذي فعلته لا يغير شيئا من حيث الموضوع ولا فيما كنا نريد أن نقوله أو في عبارات الحوار الهامة . وقد قمنا فعلا باختصار بعض مشاهد العنف ولكن بغرض خلق صدمة يفسية . . وقد تبين لي وجاهة رأي جميع اصدقائي وزملائي الذين ناقشوني طويلا ونصحوني بإجراء هذا القص . . ولم أعترف بصحة رأيهم إلا بعد وقت طويل إذ اعتقدت أن ثمة محاولة للضغط على شخصيتي الخلاقة ، ولكني اقتنعت أخيرا أن ما يتبقى من الفيلم كاف لما كنت أريد

لقد أخذ عليك البعض ما قمت به من تقديم المغول في إطار جميل وفي حالة من السعادة على عكس صورة الروس البائسين . . ماذا كنت تهدف من وراء ذلك؟

كان يهمني أن أعطي فكرة كاملة وصحيحة عن نير التتار . . لقد كانوا والقين من
 سطوتهم إلى حد أنهم كانوا يتصرفون كأسياد أرضنا (وقد استمرت سطوتهم لثلاثة قرون من
 الزمان) . . . وكان هذا شيئاً مروعاً بالنسبة للروس . . وعندما قص على مسامعى بعض

حكايات الحرب العالمية الثانية كان أفظع ما سمعته هو خروج الألمان للنزهة في طرقات روسيا بدون خوف أو وجل . . لقد كان هذا الهدوء من جانبهم بالأضافة إلى تصرفاتهم العادية شيئاً مفزعاً . .

وكانت أزمة الير التتاري التي حدثت في عام ١٨٣٠ بعد معركة كوليكوند تعبر عن سقوط نظام كامل للاستعباد . . لقد ظل التتار يسلبون روسيا وينهبونها لمدة ثلاثمائة عام . . وكانوا قد ابتكروا نظاما يسمح للروس باعادة جمع ثرواتهم بين هجومين مغوليين وذلك للاستفادة من أعمال النهب إلى أقصى حد . . إن الجمال الذي يظهر به التتار في الفيلم يهدف إلى التعبير عن ثقتهم الهادئة في عظمتهم . . ولست أرى من فائدة في إذلال العدو باظهاره في شكل قبيح بل إن كل الفائدة تكمن في إبراز التفوق المعنوي لأولئك الذين يناضلون ضد هذا العدو .

نشرة نادي سينما القاهرة ١٩٧٣/٥/٢

عن حنين مع جيديون باخمان



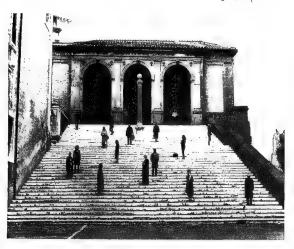
ترجمة على كامل (العراق) .

عن حنين

باخمان : وددت سلفاً أن أسمع منك انطباعاتك عن العمل في الخارج.

تاركوفسكي : إن فيلم – الحنين -- هو أول عمل وبداية أول تماس لي بظروف العمل في الخارج. إن عملية تصوير فيلم هو أمر عسير في كل مكان بلا شك، لكنني أعتقد أن الصعوبات بوسعها أن تتغير.

أصعب مشكلة هنا – في الغرب – وعلى الدوام هو شحة التكاليف المالية لانتاج فيلم وكذلك ضيق الوقت، إن الجانب المالي على وجه الخصوص يضع عراقيل هائلة في طريق العمل الإبداعي، وبسبب عدم كفاية الجانب المالي في قدرته على تغطية العمل الفني تبرز مشكلة عدم كفاية الوقت.



«حنين» فصل «عن حنين»

كلما صورت كثيراً كلما زادت الكلفة. هنا في الغرب يلعب المال دور المستبد في بلادنا لم أفكر إطلاقاً بمسألة اسمها – الكلفة.

إن شركة التليفزيون الإيطالية حين دعتني لتصوير فيلم في إيطاليا ، كانت متعاونة معي ولكنه في كل الم تكن كل الم تكن كل الحيالية عن ذلك لم تكن للحيحة ، فضلاً عن ذلك لم تكن لدي أية خبرة مسبقة للعمل خارج الوطن . . كل ما كنت أملكه هو موافقتي على العمل فقط . كان هذا المشروع في الأرجح مشروعاً ثقافياً وليس صفقة تجارية . لقد ترك العمل مع فريق التصوير الايطالي انطباعاً طيباً لدي ، وخصوصاً العمل مع محموعة «الفنيين» ، إنهم اناس محترفون وأصحاب خبرة ، وفي أغلب الظن منحهم عملهم في فيلمنا ارتباحاً كبيراً .

لا أريد هنا أن أعقد مقارنة بين أساليب عملنا وأساليب العمل في الغرب. إن تصوير فيلم هو مسألة عسيرة وشاقة في كل مكان بغض النظر عن الظروف. هنا، وكما اقتنعت، توجد تبعية اقتصادية مباشرة، وإذا ما سادت فإنها ستكون ذات نتائج خطيرة على مستقبل السينما وشكلها الفني.

باخمان: إن فكرة النزاع العنيف بين الانسان والعالم المحيط به تشكل محتوى أفلامك الخمسة التي صورتها خلال ما يقارب العشرين عاماً، فهل تتجلى هذه الفكرة أيضاً في فيلم - الحنين - ؟

تاركوفسكي : على العموم ، وكما يبدو في النتيجة ، فإن النزاع دائماً أقوى من الانسان . غالباً يكاد يكون البطل الرئيسي هم الناس الضعفاء – أولئك الذين يتفجر الجبروت من ضعفهم .

النزاع بين الانسان والمجتمع قائم على الدوام ، النزاع بين ميزات هذا الانسان ومحيطه ، بمعنى أن علاقات متناحرة تسود بينهما باستمرار وهي التي نسميها – النزاع – وفي حالة غياب تلك العلاقات فهذا يعني أن لا وجود للنزاع .

إنني أشعر بمتعة في العمل مع أبطال كهؤلاء ممن تكون علاقتهم بالمجتمع وارتباطهم به هي الصفة المميزة لهذا النزاع.

إنهم يعيشون في هذه الظروف العاصفة المحيطة بواقعهم، وبناء على كل هذا يبرز لديهم الصراع مع محيطهم، بودي أن أرصد وباستمرار، على أي نحو يحسم هؤلاء البشر نزاعاتهم، هل سيرضخون أم سيظلون أوفياء لمادثهم؟ باخمان : هل لك أن تحدثنا عن ظهور فكرة فيلم - الحنين -

تاركوفسكي : لقد قمت برحلات كثيرة إلى إبطاليا، وفي عام ١٩٨٠ عزمت على أن أعمل فيلماً سويةً مع صديقي الكاتب والشاعر والسيناريست الايطالي – تونينو جوير .

في هذا الفيلم أردت أن أستخدم مجمل انطباعاتي عن تلك الرحلات. البطل الرئيسي -- كرجاكوف - «لعب دور الممثل السوفييتي أولغ يانكوفسكي» مثقف روسي يسافر في مهمة إلى ايطالبا، تسمية الفيلم جاءت من حكمة - ناستالجيا - أي - الحنين - وهذه الكلمة لا تعني بالضبط الشوق إلى ذلك العالم الذي يوجد بعيداً عنا والذي لم نستطع أن تتوحّد فيه وإنما تعني أيضاً ذلك الشوق إلى الوطن الأم إلى انتمائنا الروحي.

لقد أجرينا تطورات جوهرية على الحدث ولعدة مرات في فترة كتابة السيناريو وخلال مرحلة التصوير .

أردت أن أعبر في هذا الفيلم عن استحالة العيش في عالم منفصل. كرجاكوف أستاذ تاريخ ذو شهرة عالمية ومعرفة بتاريخ الآثار الايطالية، تناح له ولأول مرة امكانية مشاهد الأبنية والآثار الايطالية، تلك التي أصبح خبيراً بها من خلال الصور الفوتوغرافية والرسوم فقط، وبعد وقت قصير من وصوله إلى إيطاليه بدأ يدرك استحالة أن يكون الانسان وسيطاً أو مترجماً أو مختصاً بالانتاج الفني ما لم يكن هو نفسه جزءاً من هذه الثقافة التي ولدت هذا الانتاج الفني.

إن هدف رحلته إلى ايطاليا على وجه الخصوص هو العثور على أثر لأحد الموسيقيين الروس القليلي الشهرة، والذي عاش في القرن الثامن عشر،، وهو فن سابع تابع إلى كونت روسي كان قد بعثه إلى ايطاليا ليتعلم هناك موسيقي البلاط.

لقد درس في الكونسرفتوار – معهد عال للموسيقى – عند جان باتيستي مارتيني – وأصبح موسيقاراً شهيراً، وعاش في إيطاليا إنساناً حراً .

إن أحد المشاهد الهامة في الفيلم هو المشهد الذي يُعللع فيه كارجاكوف مرشدته الشابه والتي تنحدر من أصل سلافي على الرسالة التي كتبها ذلك الموسيقار وبعث بها إلى روسيا وفيها يعبر عن شوقه وحنينه إلى الوطن. الجميع قالوا أن هذا الموسيقار عاد إلى روسيا ولكنه أصبح مدمناً ومات منتحراً. إن تاريخ ايطاليا وفنتها فجرت عند كارجاكوف انطباعات مذهلة، وأصبح يعاني من عدم القدرة على أن يوحّد في نفسه بين ايطاليا ووطنه .

كانت الانطباعات الأولى التي منحتها اياه ايطاليا تحمل طابعاً معرفياً ، لكنه سرعان ما أدرك بأن عودته إلى الوطن سوف تضع نهاية لهذه المعرفة وأن ما سيتبقى منها هو قشرتها الخارجية فقط . هذا الأحساس فجر لديه شعوراً بالحزن خاصة حين أدرك أنه ليس باستطاعته نسيان تلك الانطباعات ، واستحالة استنتاج شيء جديد من المعارف التي حصل عليها في ايطاليا. لقد أصبحت هذه تضاعف على العكس ، وجعه الروحى .

الحنين، ينضمن في وعي كارجاكوف عدم قدرة أصدقائه وأقربائه مشاطرته انطباعاته وهذا ما جعل بقاءه في إيطاليا معذبًا لكنه في الوقت نفسه أيقظ فيه ضرورة البحث عن صلة قربى مع الروح، تلك الروح التي سوف تشاطره معاناته.

فيلم – الحنين – هو نوع من الجدل حول طبيعة الحنين ، أو عن طبيعة المماناة التي تسمى – ناستالجيا – والتي تنضمن معنى أوسع من مفهوم (الاكتئاب). إن هذا الانسان الروسي كارجاكوف بمقدوره. أن يفترق ، وبعناد كبير عن أصدقائه أو معارفه الجدد ، ولكن شوقه إلى ايطاليا صار جزءاً مكوناً لذلك الاحساس الذي لديه والذي يسمى (الحنين).

باخمان : كيف تجسدت في الفيلم - روح القربي - تلك التي كان يبحث عنها كارجاكوف؟

تاركوفسكي: لقد حاول كارجاكوف أن يكشف عن انطباعاته في أول لقاء له مع أحد الايطاليين، وهو معلم الرياضيات – دومينيكو – «لعب الدور الممثل السويدي اورلاند بزيغسون»، والذي يعتبره أهالي المدينة الصغيرة الواقعة في توسكانيا، رجلاً مجنوناً.

دومينيكو هذا كان قد أسكن عائلته في منزل معزول قرابة سبع سنوات مهدداً إياهم بحلول نهاية العالم. هذا المجنون الصغير، هذا الحالم الغامض، أصبح كما لو أنه شريك لكارجاكوف، كان واعياً لأحاسيسه وشكوكه. دومينيكو يعني أقصى حالات القلق الروحي لكارجاكوف. الذي كان مدركاً لكيفية تضخم هذا القلق. كان دومينيكو يبحث باستمرار عن مغزى للحياة ، ذلك المغزى الذي يكمن في مفهوم الحرية والجنون ، من جانب آخر كان دومينيكو يمتلك احساساً طفولياً وعاطفية غير مألوفة ، وتلك صفات لا توجد عند كارجاكوف . إن جرحه الطري الأخير كان ينزف من أزمته الحياتية المعيقة ، هكذا و كمجنون إيطالي صغير تجده يحدق بساطه في الأشياء مقتنماً أن وعيه الباطن ووجدانه المتنور سيعتران من خلال مجمل الوضع العام ، على علاج لعلل المجتمع .

السينارست تونيون جوير كان قد قرأ عن هذه الشخصية في إحدى الصحف. وكنا قد وضعنا أنا وهو، هذه الشخصية في وقت متأخر بعد أن أضفينا عليها شيئاً من السحر الطفولي. إن صدقه الطفولي في معاشرة العالم المحيط به يذكرنا يبقين الطفولة. دومينيكو كانت تشغله فكرة انجاز طقس ما، وهو أن يحمل بيده شمعة مضية سائراً في حوض للسباحة ملي، بالماء الحار، في حمام روماني قديم وضخم يقع في قلب ريف توسكانيا. لقد حاول كوجاكوف القيام بذلك في وقت متأخر جداً. أما دومينيكو فإنه كان يعتقد بوجوب تقديم ضحية أكبر، وهكذا سافر إلى روما وأحرق نفسه هناك في (كايتول) بالقرب من تمثال (مارك أقربل). لقد أنجز دومينيكو هذا الطقس بإيمان هادئ في الحلاص.

باخمان : هل توجد لدى أبطالك الرئيسيين ميزات ما تجعلك تقارن بينهم؟

تاركوفسكي : دعنا نقل هكذا، إن أكثر ميزة أعشقها في الناس هي الثبات الذي يمتزج بالجنون والعناد في محاولات الوصول إلى صفاء أكبر، هذا العناد الذي ينبغي أن يوصف بـ والأمل. والأمل.

باخمان : ألا تجد أن العلاقة التي تربط بين بطلين هي حصيلة أحاسيسك الذاتية؟ تاركوفسكي : كارجاكوف ينظر إلى المجنون على أنه شخصية متماسكة ومنطقية.

دومينيكو كان يؤمن بكل ما يفعل، في حين كان ينقص كارجاكوف ذلك الإيمان، ولهذا تجده مشدوداً إلى دومينيكو. وبفضل تطور علاقتهما أصبح دومينيكو شريكه الذهني، إن أشد الناس قوة في الحياة أولئك الذين نجحوا أن يحفظوا في أرواحهم الصدق الطفولي والثبات الوجداني، حتى النهاية. باخمان : من الظاهر أن لديك أسساً ما اعتمدت عليها في تصوير فيلم كهذا حيث يبرز بوضوح معنى الانعتاق من التوتر الداخلي؟

تاركوفسكي : الجوهري عندي هو أن أظهر للناس وباستمرار عظمة المعاشرة. حين يقبع الانسان في ركنه، يحيا فقط لذاته، أما الهدوء الذي يغزوه فما هو إلا محض خداع. فقط حين يرتبط اثنان في تماس ما، عندئذ تبرز إلى السطح مشكلة ما: كيف يمكن تعميق هذا الارتباط؟

إن فيلمي يعالج أو لا وقبل كل شيء طبيعة النزاع بين شكلهن للحضارة ، أسلوبين مختلفين للحضارة ، أسلوبين مختلفين للحياة ، أسلوبين مختلفين للحياة ، أسلوبين مختلفين للتفكير . كما يتحدث هذا الفيلم ، ثانياً ، عن تلك العقبات التي تظهر مكتابة . إن قيام علاقة حب غير مكتابة . إن قيام علاقة حب ينهما هو أمر مستحيل . لقد أردت أن أظهر صعوبة قيام علاقة مع دالتخوف وقت لا تعرف سوى القليل عنه . من السهل اقامة علاقة بين اثنين ، ولكن الصعوبة تكمن في فهم أحدهما الآخر ، إذا كانت هذه الفكرة قد عولجت تحت تأثير وجهة نظر كهذه ، فهذا يعني أن الفيلم أظهر استحالة توريد أو تصدير الثقافة أيضاً . نحن في بلادنا نبالغ حين نعتقد في الادنا نبالغ هذه غلطة ، كذلك الإيطاليون ، إنهم يقعون في الخطأ نفسه حين يعتقدون أنهم يعرفون بوشكين . وإذا افترضنا أن مسألة هالموفة هذه غير جوهرية ، فهذا يعني يعتقدون أنهم يعرفون بوشكين . وإذا افترضنا أن مسألة هالموفة هذه غير جوهرية ، فهذا يعني أنه واحد اطلاقاً امكانية لنقل ثقافة شعب إخر .

إن عذابات كارجاكوف تبدأ فقط حين يصبح جلياً لديه استحالة قيام علاقات حقيقية بين الناس، لذا نجده يقوم في البحث عن شريكه الذهني – دومينيكو – الذي يعاني من حالة انفصام داخلي، والذي يضحي بحياته من أجل البحث عن الحلاص.

الجميع ينظرون إلى دومينيكو على أنه– مجنون – وربما هذا هو واقع الأمر .

إن أسباب جنونه، أحاسيسه، ردود أفعاله كانت كلها مألوفة وطبيعية تماماً بالنسبة لكارجاكوف، لقد بدت لنا شخصية دومينيكو، وخصوصاً في أوقات التصوير ، قوية ومحسوسة جداً. لقد جسد قلق كارجاكوف بوضوح، وجسد أيضاً الاستحالة الحقيقية للعلاقات، لقد استطاع على درجة محددة أن يعبر عن - الحوف - الذي نشعر جميعاً أننا مجبرون على أن نحياه. الحوف الذي نقع تحت هيمنته، ونحن في انتظار زمن مقبل. اليوم، الجميع قلقون من أجل المستقبل، وفيلمنا يتحدث عن هذا القلق وعن ولامبالاتناه إنه دعوة إلى

السعي لتطوير مسلكنا الاعتيادي، على الرغم من كل قلقنا هذا فإننا لم نصنع شيئاً وما أنجزناه هو قليل جداً ويلزمنا أن نتابع العمل أكثر .

إن مساهمتي البسيطة في هذا الأمر هي انجاز هذا الفيلم الذي يظهر كيف أن نضال دومينيكو يعنينا جميعاً، ويُظهر أنه على حق حين يتهمنا جميعاً باللامبالاة، إنه مجنون يتهم الناس بـ وضعفهم، وتضحيته بحياته ما هي إلا محاولة منه لزعزعة المحيطين به وجعلهم يسهمون في تغيير الأوضاع.

باخمان : هل تشارك أنت شخصياً آراء دومينيكو عن العالم ومنهجه في التفكير؟

تاركوفسكي : الجوهري في شخصية دومينيكو ليست آراؤه عن العالم ، والتي كلفته تلك التضحية ، بل ذلك الأسلوب الذي اختاره في حل النزاع الداخلي . لذا فإنني لا أقيم اعتباراً خاصاً لنقطة الانطلاق التي ابتدأ منها النزاع . أردت أن أفهم كيف وُلد لديه احتجاجه هذا ، وكيف استطاع هو أن يعبر عنه . إن كل أساليب – الاحتجاج – التي يريد الانسان التعبير بها على غاية كبيرة من الأهمية .

باخمان : هل تعتبر أن استرعاء أفكارك لجمهور واسع مسألة هامة بالنسبة لك؟

تاركوفسكي : أنا لا أؤمن يوجود شكل فني محدد لفيلم يستطيع أن يفهمه الجميع . أردت أن أن أقول أنه لا يمكن تصويرفيلم كهذا . وفي كل الأحوال فإن فيلماً كهذا في اعتقادي لا يعتبر نتاجاً ابداعياً . الإنتاج الإبداعي لا يمكن أن يُستوعب دون أن يترك أثره احتجاجاً . إن أفلام مخرج مثل «سبيليزغ» تجلب جمهوراً عريضاً وتدر أموالاً خيالية ، ولكنه هو نفسه ليس فناناً ، وأفلامه ليست أعمالاً إبداعية .

لو أنني أنجزت أفلاماً كهذه – عن أشياء لا أؤمن بها –فإنني سأموت من الرعب حتماً .

الفن كالجبل توجد في أعلاه قمة وفي أسفله سهل ممتد. والذي يقف في القمة لا يمكن أن يفهمه الجميع. أنا لا تشغلني كثيراً مسألة الجمهور. هل يعني هذا أنني أستخف بإدراك المتفرج؟ أنا لا أفترض أن الجمهور هو كتلة من الأغبياء. يبد أنني واثق بأنه لا وجود لمنتج سينمائي في العالم يستطيع أن يوظف خمسة عشر كوبيك لأفلامي فيما إذا وعدته بتصوير روائع فنية. إنني وبساطة أوظف في كل فيم مجمل طاقاتي والتزاماتي. وأظن أنني وبطريقتي الخاصة استطعت

أن أجذب انتباه الجمهور دون أن أغير من مبادئي. أنا لست ذلك النموذج الذهني الذي يتبخر في الهواء، ولست من سكنة كوكبآخر، على العكس إنني أحس بارتباط حميم يشدني إلى الأرض وإلى الناس. باختصار إنني لا أريد أن أبدو أكثر أو أقل من ذلك المنقف الذي فيًّ.

إنني أقف على جادة واحدة حيث يقف المتفرج. ولكن لديّ وظيفة أخرى، والمهمات التي لدي مختلفة عن تلك التي لدى المتفرج.

الشيء المهم لدي هو ليس أن أصبح مفهوماً من الجميع. إذا كان الفيلم هو أحد الأشكال الفنية، وأنا واثق أننا متفقون على ذلك، فهذا يسلتزممنا أن لاننسي أن الانتاج الفني لا يمكن اعتباره سلعة استهلاكية، بل على العكس أه ذلك الحد الأقصى من الابداع الذي يتم فيه النعبير عن الغايات المثلي المتباينة لعصرنا.

الانتاج الفني هو الذي يقوم بتشكيل الفاياتالمثلي للزمن الذي نحيا فيه. من غير الممكن إطلاقاً أن يبلغ الجميع تلك الغايات بيسر. إن بلوغها أو محاولة الاقتراب منها يستدعي من الإنسان أن ينفنج وتنور روحياً في الأقل. إذا كانت العلاقات الجدلية بينالمستوى الروحي للإنسان ومثاله تلك التي يعبر عنها الفن، زائلة، فهذا يعني أن الفن قد فقد جوهر وظيفته. للأسف نضطر، وفي أحيان كثيرة إلى الاعتقاد بأن الأفلام ينبغي أن تبلغ مستوى التسلية البحتة. إني أثمن عالياً أفلام «دوفيجنكو» و «الميسا» و «بريسون» نظراً لميزاتها البسيطة والزهيدة، كما أقيم فيها أمانتها.

إذا أراد صانع الفيلم أن يوصل أفكاره إلى المتفرج يتوجب عليه أن يثق لجمهوره عند ذاك. أن يقف وإياه على رصيف واحد. أما أن تجر الجمهور على استيعاب فيلمك فهو عمل تافه تماماً، حتى إذا كان الموضوع يجري عن شيء ما معروف للجميع. من الضروري جداً أن يؤخذ ينظر الاعتبار، التقبل الجمالي، للمتفرج، إن الركض خلف الذوق الاستهلاكي للمتفرج أمر غير مسموح به على الاطلاق.

إن معظم الأفلام المعاصرة تضع لنفسها، وعلى الدوام، الهدف التالي: تفسير الظروف التي تحيط بالاحداث وإعطاؤها جاهزة إلى المتفرج.

في الفيلم ليست هناك حاجة اطلاقاً للتفسير . بدلاً من ذلك ينبغي أن نخلق الحالة والاحساس اللذين يؤثران في المفرج ويدعوانه إلى التفكير . لقد حاولت استخدام مبدأ كهذا في مونتاج الفيلم، وهو الذي دعاني إلى استخدام المنطق الذاتي للفكرة، للحلم، للذاكرة – عوضاً عن – المنطق الذاتي الحاص- إنني أبحث عن شكل كهذا ينطلق من الحالة المطابقة للواقع والوضعية الروحية للانسان، بمعنى من تلك العوامل التي يظهر تأثيرها على الإنسان. هذه هي الشروط الأولى للتعبير عن الحقيقة السايكولوجية.

باخمان : هل إن – منطق الذات – هو ذاته – الحدث – في الفيلم؟

تاركوفسكي : باستمرار يطرح علي السؤال التالي : ماذا تعني الأشياء ، المواد ، المواد ، في أفلامي إلا بشياء ، المواد ، اللوازم ، في أفلامي إلا الشيء مفرع . الفنان غير ملزم بالاجابة عن قصده وأفلامي لا تتمخض عن ادراكات أو معان ما . أنا لا أعرف كيف يفسرون رموزي . الشيء الوحيد الذي أريده هو ايقاظ المشاعر والأفكار أياً كانت ، إزاء الحياة ، ومحاولة دفعها نحو الحنان في عالمكم اللاخلي .

في أفلامي دائماً هناك محاولة للعثور على أسرار ما للفكرة من الصعب تصوير فيلم ومحاولة اخفاء فكرته . أفلامي لا تعني سوى الشيء الذي تحتويه . ولكن في بعض الأحيان يستحيل سبر أغوار ما استطعنا أن نعبر عنه وكشف أبعاده البسيطة .

باخمان : في أفلامك غالبًا ما تستخدم – الرحلة – كمجاز ولم يكن هذا متجلبًا مثلما تجلي في فيلم الحنين . هل تأملت نفسك كرحًال؟

تاركوفسكي : يوجد نوع واحد فقط من الرحلات . . إنها الرحلة إلى العالم الداخلي .

إنني لست مؤمناً بأن كل رحلة تنتهي دائماً بالمودة. لا يمكن للانسان على الاطلاق أن يعود إلى نقطة الانطلاق، ذلك أنه في غضون هذه الفترة يكون قد تغيّر هو نفسه. وطبيعي أنه من المستحيل الهرب من النفس ذاتها، إنها ذلك الشيء الذي نحمله في ذواتنا، منزلنا الروحي الذي هو مثل السلحفاة وصدفتها. الرحلات عبر العالم كله ما هي إلا أسفار رمزية. وأبيما وجدت نفسك فإنك سوف تستأنف البحث عن روحك.

باخمان : من أجل البحث عن الروح يستلزم أن يمتلك الأنسان إيماناً قوياً بروحه، يبدو لي أن الجميع ، اليوم، مرهونون بشروط خارجه عنهم، بالأفكار التي تظهر من الخارج. تاركوفسكي : نعم، لدي أيضاً هذا الأحساس. إن البشرية قد كفت عن الإيمان بنفسها. أريد القول ليس البشرية نفسها، بل كل فرد على حدة.

حين أتأمل الإنسان المعاصر فإنني أجده مثل منشد في جوقة، يفتح فمه ويغلقه على ايقاع الأغنية، لكنه هو نفسه لا يطلق صوتاً.

الآخرون كلهم يغنون، أما هو فإنه يحاكي الأغنية مؤمناً فحسب، أن الآخرين يغنون. في حالة كهذه لم يعد هو ذاته مؤمناً بمغزى أفعاله. إن الانسان المعاصر يحيا، اليوم بدون أمل تماماً دون إيمان بأنه يستطيع عبر أفعاله التأثير على المجتمع الذي يعيش فيه.

باخمان : إذا أي مغزي يمكن أن يقدمه الفيلم في عالم كهذا؟

تاركوفسكي: المغزي الحقيقي للحياة ينحصر في السعي المطلوب من أجل اغناء أنفسنا روحيًا، في أن تنغير ونصبح أناساً آخرين غير الذين كنا عليهم بعد ولادتنا.

إذا استطعنا بلوغ هذا في الزمن الفاصل بين الموت والميلاد، مع أن هذا صعب، وفرص النجاح فيه ضئيلة، نكون وقتها قد قدمنا فائدة ما إلى الانسانية.

بالمحمان : هل تعتقد أن مفهوم الزمن اليوم هو آلة قياس للتعبير عن إدراك الوجود؟

تاركوفسكي: أنا مقتنع أن الزمن لا يعتبر مقولة موضوعية. إن الزمن لا يوجد بدون إدراك الإنسان له. نحن لا نعيش اللحظة وهذه اللحظة قصيرة وقريبة من نقطة الصفر، ولكن لا يمكن اعتبارها صفراً، لسبب واحد هو أنه لا توجد لدينا بيساطة امكانية لادراك هذا. الأسلوب الحقيقي لاجتياز هذه اللحظة هو حين نسقط في الهاوية. نحن نحتل منطقة كهذه واقعة بين اللحظة، الحياة، المستقبل، النهاية.

لذا فإن – الحنين - هو ليس اشتياقاً إلى زمن ماض.

الحنين هو إحساس الشوق إلى حيز من الزمن الذي ولّي عبثاً، حين لم نستطع الاعتماد على قوانا الروحية، حين لم نقم بتنظيم هذه القوى لكي تنجز واجبها.

مجلة شابلن – السويد نشرت الترجمة في مجلة البديل – دمشق – يونيو ١٩٨٩

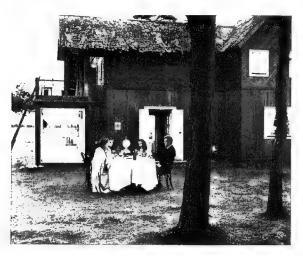
حوار أخير ترجمة مي التلمساني (مصر)



حوار أخير

بريق خافت في قاع البئر

ولد تاركوفسكي في الرابع من ابريل عام ١٩٣٢، واليوم يحتفل العالم بمرور سبعين عاماً على ميلاد نابغة السينما الروسية في القرن العشرين، وصنو مبيرجي ايزنشتاين الذي يدين له الفن السينمائي بأعمال وكتابات هامة، خاصة في مجال المونتاج وتوظيف الفن لخدمة الفكر . درس تاركوفسكي الموسيقي واللغة العربية قبل أن يلتحق بجامعة السينما في موسكو وقد كان لهواه الشرقي أكبر الأثر في أفلامه – كما يشير في الحوار الذي نقلناه إلى العربية عن مجلة «المفاتيح الجديدة» أو «لي نوفيل كليه» الفرنسية – ليس فقط في روحانيته ونسقه الأخلاقي وإنما أيضا في



القريبان عام «١٩٨١»

لغته البصرية الرصينة الأقرب إلى تصوف الزهاد وفي أسلوبه الرزين بقسوة الذي يجعل منه زميل كفاح لكبار المخرجين الأوروبيين أمثال إنجمار برجمان السويدي أو يبتر جريناواي البريطاني .

بعد عدة أشهر فقط من عرض فيلم والقربان، توفي أندريه تاركوفسكي في الثامن والعشرين من ديسمبر عام ١٩٨٦ مصابا بداء السرطان والحوار الذي نترجمه اليوم عن الفرنسية لم ينشر بلغته الأصلية إلا موخرا وتلك هي الترجمة العربية الأولى له. أجرى الحوار توماس جونسون في الثامن والعشرين من إبريل عام ١٩٨٦. وكان تاركوفسكي آنذاك طريح الفراش في بيته الباريسي.

يشعر المرء أن البشرية كلها قد خيبت ظنك فيها، فعندما نشاهد أفلامك نشعر بالخزي لأننا بشر ، فهل ثمة بريق خافت في قاع البئر يحدونا للأمل؟

مناقشة التفاؤل والتشاؤم أمر فيه بلاهة. إنها مفاهيم فارغة من المعنى، إن من يحتمون بالتفاؤل إنما يفعلون ذلك لأسباب سياسية أو ايديولوجية، لأنهم لا يبغون البوح بما يفكرون فيه. كما يقول المثل الروسي المتشائم هو متفائل عليم. إن موقف المتفائل موقف خبيث فكريا. موقف مسرحي يخلو من الصدق، في المقابل، الأمل صفة من صفات الانسان، وهو ميزة البشر التي يولدون بها. إننا لا نفقد الأمل في مواجهة الواقع لأن الأمل غير عقلاني، يفرض نفسه ضد كل منطق. يقول وترتوليان، عن حق: وإنني أعتقد لأنه من العبث أن نعتقد، . ويتأكد الأمل لدينا حتى في مواجهة أكثر مجتمعاتنا الحالية بؤسا، ببساطة إن البشاعة، مثلها مثل الجمال – تثير لدى من يؤمن أحاسيس تؤكد الأمل وتدعمه.

ما الأحلام التي أثرت في حياتك أكبر الأثر؟ وهل لديك رؤي للمستقبل؟

أعرف الكثير عن أحلامي، وهي تكتسب عندي أهمية قصوى، لكني لا أميل للكشف عنها أريد أن أقرل لك إن أميل للكشف عنها أريد أن أقرل لك إن أحلامي مقسمة إلى قسمين : هناك الأحلام الاشراقية التي الأردة، من عالم الغيب، وهناك الأحلام العادية التي تأتي من علاقاتي بالواقع ، الأحلام الاشراقية أو التنبؤية تأتيني أثناء النوم عندما تنفصل روحي عن عالم الوديان وتصعد إلى قمم الجبال. ما أن ينفصل الإنسان عن الوديان، يبدأ رويدا في الاستيقاظ.

وفي اللحظة التي يصحوفيها ، تكون روحه نقية طاهرة وتكون الصور محملة بالمعنى ، إن الصور التي نعود بها من العالم العلوي هي التي تحررنا ، المشكلة أنها تختلط سريعاً مع صور الوديان ريصبح عسيرا علينا أن تجد المعنى ، الشيء الأكيد هو أن الزمن ، في العالم العلوي ، قابل للانعكاس، الأمر الذي يثبت لي أن الزمان والمكان لا يوجدان إلا من خلال تجسدهما المادي. الزمن ليس موضوعيا.

لماذا لا تحب فيلمك «سولاريس»؟ هل لأنه الوحيد الذي لا يؤلم؟

أظن أن مفهوم الضمير الذي يتمثل في هذا الفيلم قد تم التعبير عنه بشكل جيد المشكلة أن هذا الكثير من العناصر العلمية المزيفة في هذا الفيلم: محطات الفضاء ، الأجهزة ، كل هذا يزعجني بشدة وبعمق ، تلك الحيل والأدوات الحديثة ، التقنية ، هي بالنسبة لي رموز الحظأ البشري ، الانسان الحديث مشغول بنموه المادي وبالجانب البراجماتي من الواقع . إنه مثل حيوان مفترس حائر فيما يفترسه . لقد اختفى اهتمام الإنسان بالعالم الأعلى المفارق وأصبح الانسان الآل يعطور مثل دودة الأرض . لقد اختفى اهتمام الإنسان بالعالم الأعلى المفارق وأصبح الانسان يرمأ ما فذلك لأن الإنسان سيكون قد أتى عليها ولن يكون هذا مستغربا . ما فائدة الصعود إلى يوماً ما دام هذا يأى بنا عن المشكلة الأهم : التناغم بين العقل والمادة؟

أين تضع نفسك في سياق ما أطلق عليه لفظ «الحداثة» ؟

مثل إنسان يضع قدما عى ظهر مركب والأخرى على ظهر مركب آخر. المركب الأول يبحر رأسا والآخر يدور إلى اليمين. شيئا فشيئاً، أدرك إنني أقع في الماء، الإنسانية كلها في هذا الموقف حالياً.

أستشعر مستقبلاً مظلماً ، خاصة إذا لم يدرك الإنسان أنه موغل في الخطأ. لكبي أعرف أنه عاجلاً أم آجلاً سوف يعي الموقف . ليس بوسعه أن يموت كما يموت مصاص الدماء الذي يصفي دمه أثناء النوم لأنه خدش نفسه قبل الحلود للنوم . يجب أن يكون الفن حاضرا ليذكر الأنسان أنه كائن روحاني وأنه جزء لا يتجزأ من عقل متناهي الكبر سيعود ليتحد به في نهاية الأمر لو أن الإنسان اهتم بهذه الأسئلة . لو أنه طرحها على نفسه . فقد نجا روحيا بالفعل . الاجابة بلا أهمية تذكر أعرف أنه بدءاً من تلك الحظة ، لن يستطيع أن يحيا كما تعود في السابق .

مهما بدا ذلك غربيا، يبدو أن الذين يعشقون أفلامك يحبون أيضا أفلام ستيفن سبيلبرج، الذي يبهره هو أيضا عالم الاطفال، هل شاهدت أفلامه؟ وما رأيك فيها؟

بطرحك هذا السؤال تبين عدم معرفتك. سبيلبرج وتاركوفسكي يتشابهان في نظرك. خطأًا هناك نوعان من السينمائيين: النوع الأول يعتبر السينما فناً ويطرح تساؤلات شخصية، يرى السينما معاناة وهبة، واضطرارا، الآخرون يرونها وسيلة لربح المال، تلك هي السينما التجارية: مثلا فيلم ET حكاية مدروسة ومصورة سينمائيا بهدف نيل إعجاب أكبر قدر من الناس. لقد بلغ سبيلبرج هدفه بذلك فهنيئا له.

هذا الهدف لم أسع قط للوصول إليه ، بالنسبة لي ، كل هذا خال من الأهمية .

لنأخذ مثلا: في موسكو، هناك مئة مليون نسمة بما في ذلك السائحون، ولكن هناك نقط ثلاث قاعات كونسير للموسيقي الكلاسيكية، هي قاعة تشايكوفسكي والقاعتان الكبيرة والصغيرة في الكونسرفتوار. أماكن قليلة جدا لكنها ترضى الجميع. رغم ذلك لا يدعى أحد أن الموسيقي لم تعد تلعب دورا في الحياة في الاتحاد السوفيتي، الحقيقة عن مجرد وجود هذا الفن الكبير الروحاني الرباني يكفي في ذاته. بالنسبة لي، فن الجماهير أمر عبثي الفن يتجلى بروح سامية ارستقراطية، الفن الموسيقي لا يمكن إلا أن يكون ارستقراطيا، لأنه في لحظة خلقه يعبر عن روح الجماهير، ذلك الشيء الذي تطمح اليه غير واعية. لو أن الجميع باستطاعته فهم الموسيقي، لأصبح العمل العظيم عاديا مثل نبتة بزغت في الحقول، ولما كان ثمة اختلاف في الامكانيات يتولد عنه الحركة.

غير أنك تحظى بشعبية كبيرة في الاتحاد السوفييتي، عندما نريد مشاهدة أحد أفلامك تتسابق للحصول على تذكرة.

أولا: في الاتحاد السوفيتي يعتبرونني مخرجاً ممنوعا من العرض، مما يثير شهية الجمهور. ثانيا: أتمنى أن تأتي الموضوعات التي أحاول اخراجها من قرارة نفسي وروحي بحيث يصبح ذلك هاما بالنسبة لآخرين سواي. ثالثا: إن أفلامي ليست تعبيراً عن ذاتي وإنما هي صلاة، عندما أخرج فيلما يصبح اليوم يوم عيد، كما لو أننى أضع أمام أيقونة شمعة منيرة أو باقة ورد.

المتفرج يفهم في النهاية عندما تخاطبه بصدق. إنني لا أبتكر لفة خاصة ليبدو عملي أكثر بساطة أو أكثر تفاهة أو أكثر ذكاء. عدم الصدق يدمر الحوار والزمن فعل فعله معى : عندما أدرك الناس أنني أتكلم لغة طبيعية وأنني لا أدعي وأنني لا أعاملهم كأنهم حمقى وأنني لا أقول إلا ما أفكر فيه ، عندئذ بدأوا يهتمون بما أعمل .

هل تعتقد مثل سولجنستين أن الغرب قد دالت دولته وأن الواقع الحقيقي لن يأتى إلا من الشرق؟

أنا بعيد كل البعد عن هذه التنبؤات باعتباري أرثوذكسيا اعتبر روسيا هي أرضي الروحية.

لن أتنازل عن ذلك أبدا حتى لو قدر لي ألا أراها أبدا. يقول البعض إن الحقيقة سوف تأتي من الغرب، والبعض الآخر من الشرق، لكن التاريخ مليء بالمفاجآت لحسن الحظ في الاتحاد السوفييتي، هناك صحوة روحية ودينية نشهدها اليوم ولا يمكن أن يكون ذلك سوى أمر طيب. لكن الطريق الثالثة بعيدة المنال.

ماذا بعد الموت؟ هل خالطك الاحساس قبل ذلك بأنك مسافر في عالم الغيب؟ وماذا كانت رؤاك؟

لا أؤمن إلا بشيء واحد، أن الروح الانسانية أبدية لا يمكن القضاء عليها، في عالم الغيب، يمكن أن نجد أي شيء، لا أهمية تذكر لذلك، ما نسميه الموت ليس موتا بل هو مولد جديد. الدودة تصبح يرقة. أعتقد أن ثمة حياة بعد الموت، وهذا تحديدا ما يقلق. من السهل أن نتخيل أنفسنا مثل حبل الهاتف حين نفصله عن الحائط، ويمكننا عندئذ أن نحيا كما يحلو لنا.

متى أكتشفت أن ثمة رسالة عليك أن تؤديها للانسانية؟

إنه واجمب نحو الله، الانسانية تأتي فيما بعد، الفنان يجمع الأفكار الموجودة لدى شعبه ويركزها فيه، هو صوت الشعب، ما تبقى ليس سوى عمل وعبودية، وموقفي الجمالي الأخلاقي إنما يتحدد وفقا لهذا الواجب.

ماذا تحب أن تقول للناس قبل أن ترحل عن هذه الأرض؟

أهم ما أردت قوله موجود في أفلامي، يصعب علي أن أصعد على منصة لم يدعني أحد إليها.

في كتابك، اكتمال الزمن، تقول، يصبح الغرب دون توقف، انظروا! انظروا كيف أعاني! كيف أحب! أنا! أنا لني أنا . كيف استطعت أن تحل إشكالية الأنا كفتان مرموق؟

لم أستطع بعد حل المشكلة ، لكني شعرت دوما بأثر الثقافة الشرقية على وسحرها الأخاذ ، إن الرجل الشرقي يعطي نفسه للكون هدية ،

بينما في الغرب، المهم هو أن يظهر الإنسان نفسه، أن يؤكد ذاته، يبدو لي ذلك مؤسيا، ساذجا، حيوانيًا، أقل روحانية وأقل إنسانية، لذلك أتحول أكثر فأكثر إلى رجل شرقي.

لماذا تنازلت عن تصوير حياة هوفمان؟

لم أتنازل عن هذا الفيلم إنما أجانه، تصوير فيلم (القربان) كان أكثر إلحاحا، حياة هو فمان كانت متصبح فيلماً رومانسيا، غير أن الرومانسية ظاهرة غربية بحتة. الرومانسية مرض أو داء، عندما يشيخ الانسان، يرى شبابه كما يرى الرومانسيون العالم. لقد كان العصر الرومانسي عصراً ثريا بالروحانيات لكن الرومانسيين لم يتمكنوا من استخدام الطاقة الروحية، كما ينبغى الرومانسي يسعى لتجميل الأشياء، يفعل كما أفعل أنا عندما لا تكفيني نفسي، أبتكر نفسي، لا أعطق العالم إنما أبتكره.

لماذا تقول في نهاية فيلم «القربان» إن في البدء كانت الكلمة؟

إننا نخطئ كثيرا فيما يخص الكلمة ، فالكلمة لا تكتسب قوة السحر إلا حين تكون حقيقية. اليوم تستخدم الكلمة لكي تخفي الفكرة. في أفريقيا، اكتشفت قبيلة لا تعرف الكذب. حاول الرجل الأبيض أن يشرح للقبيلة معني الكذب ولم يفهم أحد. حاول أن تفهم تصوف هذه النفوس لتعرف لماذا في البدء كانت الكلمة. إن حالة الكلمة تكشف حالة العالم الروحية، حاليا لم تزل الهوة تتسع بين الكلمة ومعناها، أمر غريب أقرب إلى اللغزا.

هل نعيش نهاية العالم أم نهاية عالم؟

حرب نووية الآن؟ لن يكون هذا انتصارا للشيطان بل أدنى من ذلك سيكون مثل طفل يلهو بالكبريت ويشعل النار في البيت. لن يكون بإمكاننا حتى انهامه بهوس الحريق روحيا ليس الإنسان مؤهلا للحياة بالقنابل، ليس ناضجا بعد عليه أن يتعلم أولا من التاريخ. وإذا كان ثمة شيء قد تعلمناه من التاريخ فهو عجزه أبداً عن أن يعلمنا شيئاً، إنها خلاصة فكرية بالغة التشاؤم، إن الانسان يكرر أخطاءه دون كال، شيء بشع. لغز جديد! أعتقد أن علينا أن نبذل جهلا روحياً هاماً حتى يعلو التاريخ إلى مستوى أرقى. أهم ما في الأمر هو حرية المعلومات التي يجب أن يتلقاها الإنسان بلا رقيب، إنها الأداة الوحيدة الإيجابية الحقيقية بلا رقيب وبلا مسيطر هي بداية الحرية.

نزوی – سلطنة عمان إبريل ۲۰۰۲

رسالة جان بول سارتر عن «طفولة ايفان»

ترجمة جورج طرابيشي (لبنان)



رسالة جان بول سارتر عن «طفولة ايفان»

مناقشة حول النقد بصدد ، طفولة إيفان،

بعث جان بول سارتر، وكان يومذاك في إيطاليا، بالرسالة المنشورة أدناه إلى أليكاتا، بصدد مقال نشر في «البونيتا» حونل الفيلم السوفياتاي «طفولة إيفان». وقد قرر أليكاتا ان ينشر تلك الرسالة التي ظهرت في «اليونيتا» في ٩ تشرين الأول ٩٩٣٣.

ولما كانت النسخة الأصلية قد ضاعت في إيطاليا، فإننا ننشر ترجمتها.

عزيزي اليكاتا

عبرت لك في عدة مناسبات عن تقديري لمعاونيك الذين يهتمون بالأدب أو بالفنون التشكيلية أو بالسينما. انني أرى أن الصرامة والحرية تتعايشان لديهم، الشيء الذي يمكنهم، بصورة عامة، من طرق لب المشاكل، وفي الوقت نفسه من فهم العمل من خلال تفرده وطابعه



العيني، وأستطع أن أوجه التقريظ نفسه إلى صحيفتي اللي بيزي، و البيزي سيرا، : فليس هناك أي تمذهب يساري ولا أي شخص متمذهب.

هذا هو السبب الذي أود من أجله أن أعبر عن أسفى. ما الداعي، ولأول مرة على حد علمي، لأن يصبح بالامكان توجيه تهمة التمهذب إلى المقالات التي كرستها «اليونيتا» وسائر الصحف اليسارية لـ «طفولة إيفان» الذي هو من أجمل الأفلام التي أتيح لي أن أشاهدها في الأعوام الأخيرة؟ إن لجنة تحكيم «الوسام الذهبي» قد منحته أرفع مكافأة: لكن هذا العمل يصبح شهادة غريبة على «غربية» الفيلم ويساهم في تحويل تاركوفسكي الى بورجوازي صغير مشبوه، إذا كان اليسار الإيطالي ينظر إليه في الوقت نفسه بعين غير راضية. والحق أن مثل هذه الأحكام المتشككة تسلم، بدون مبرر واقعي، إلى طبقاتنا المتوسطة فيلماً عميقاً في روسيته وثوريته يعبر بصورة نموذجية عن حساسية الأجيال السوفياتية الفتية . لقد رأيته ، من جهتي أنا ، في موسكو ، في عرض خاص، ثم في عرض عام مع متفرجين من الشباب، وفهمت ما يمثله بالنسبة إلى هؤلاء الفتيان الذين لم يتجاوزوا العشرين من العمر، الوارثين للثورة، والذين لايشككون فيها لحظة واحدة ويأخذون على عاتقهم باعتزاز مهمة متابعتها: واني لأوكد لك أنني لم أجد في استحسانهم للفيلم أي شيء يمكن وصفه بأنه رد فعل «بورجوازيين صغار». غني عن القول ان الناقد حرفي إبداء جميع التحفظات بصدد عمل يتوجب عليه أن يقيّمه. لكن أمن العدل إبداء هذا القدر من الربية إزاء فيلم استأثر - وما يزال - في الاتحاد السوفياتي بمناقشات متحمسة؟ أمن العدل الانتقاد ، بدون أخذ هذه المناقشات ولا دلالتها العميقة بعين الاعتبار ، كما لو أن «طفولة ايفان، ليس إلا مثالاً عن الانتاج الجاري في الاتحاد السوفياتي؟ انني أُعرفك بما فيه الكفاية، ياعزيزي أليكاتا، لأعلم أنك لا تشاطر نقادك رؤيتهم التبسيطية . و لما كان تقديري لهم صادقاً حقاً، فإنني أسألك أن تطلعم على هذه الرسالة التي قد يتسنى لها - على الأقل - أن تفتح من جديد المناقشة قبل فوات الأوان.

لقد تكلم البعض عن نزعة تقليدية ، وفي الوقت نفسه عن تعبيرية ورمزية بالية . فاسمح لي بالقول إن هذه المعايير الشكلية هي نفسها بالية . صحيح أن الرمزية تسعي الى الاختباء لدي فيليني ولدي انطونيوني لكن النتيجة الوحيدة لسعيها هذا هي أنها نزداد سطوعاً . ولقد كان من الواجب أن تكلم هنا عن الوظيفة الرمزية لأي أثر كان مهما كان مغالياً في النزعة الواقعية لكن ليس لدينا متسع من الوقت. وبالأصل، ، إن ما أراد النقاد ان يلوموا عليه تاركوفسكي انما هو بالأحرى طبيعة رمزيته: أما أن تكون رموزه تعبيريه أو سيريالية ، فهذا ما لا أستطيع أن اقبل به! أو لا لأننا نلقي هنا التهمة التي توجهها حتى في الاتحاد السوفياتي ، نزعة اكاديمية معينة هي في سبيلها إلى الزوال ، الي الخرج الشاب . ففي نظر بعض النقاد هناك ، وفي نظر خير نقادكم هنا ، يبدو أن تاركوفسكي قد يمثل بسرعة الطرائق البالية في الغرب ، وانه يطبقها دونما تمييز . أنهم يلومونه على أحلام إيفان : «أحلام! لقد كففنا ، نحن في الغرب، منذ زمن بعيد، عن استخدام الأحلام! ان تاركوفسكي متأخر: فعثل هذه الطريقة كانت صالحة في فترة ما بين الحربين!» . ذلكم هو ما

لكن تاركوفسكي في الثامنة والعشرين من العمر (لقد قال لي ذلك بنفسه، وليس في الثلاثين كما كتبت بعض الصحف)، وكان على ثقه من أنه لا يعرف السينما الغربية تقريباً. ان ثقافته هي بالأساس وبالضرورة سوفياتية . وهو لن يربح شيئاً ، بل سيخسر كل شيء ، إذا أراد أن يشتق من الطرائق البورجوازية(معالجة) تنبع من الفيلم نفسه ومن المادة التي عليه أن يعالجها . ان إيفان مجنون، مسخ، انه بطل صغير. وفي الحقيقة انه اكثر ضحايا الحرب براءة وتأثيراً في. النفس : فهذا الطفل، الذي لا نستطيع أن نمنع أنفسنا من الشعور نحوه بالحب، قد صنعه العنف، فاستبطنه. لقد قتله النازيون عندما قتلوا أمه وذبحوا سكان قريته. ومع ذلك فإنه حيي. لكن في مكان آخر، في تلك اللحظة القاضية التي رأي فيها قريبة يسقط. لقد رأيت، أنا نفسي، بعضاً من الشبان الجزائريين المهلوسين الذين نحتتهم المجازر على صورتها. فبالنسبة إليهم لم يكن هناك أي فرق بين كابوس الهجود والكوابيس الليلية . كانوا قد قتلوا ، فهم يريدون ان يقتلوا وان يُقتلوا. لقد كانت استماتتهم البطولية حقداً وهرباً من قلق لا يطاق قبل كل شيء. كانوا، إذا قاتلوا، يهربون من البشاعة إلى المعركة. وكانوا، إذا ما جردهم الليل من سلاحهم وعادوا في سباتهم إلى حنان عمرهم، يشهدون ولادة البشاعة مجدداً ويحيون من جديد الذكري التي يريدون سلوانها. هكذا هو إيفان. واعتقد أن علينا ان نثني على تاركوفسكي لأنه أظهر لنا، بأحسن ما يمكن، كيف أنه لا فرق، بالنسبة إلى هذا الطفل التائق إلى الانتحار، بين الليل والنهار. وعلى كل الأحوال، أنه لا يعيش معنا، ان ثمة تطابقاً وثيقاً عنده بين الأعمال والهلوسات. لنرَ الى العلاقات التي حافظ عليها مع الراشدين: كان يعيش وسط العساكر، فيأويه ضباط – أناس شجعان طيبون لكن «طبيعيون» لا تقض مضاجعهم طفولة مأساوية –

ويهتمون به، ويمحضونه حبهم، ويريدون بأي ثمن ان يعيدوه إلى «الحالة السوية» وان يرسله ه إلى المؤخرة، إلى المدرسة، كان الطفل يستطيع، ظاهرياً، كما في أقصوصة شولوخوف، ان يجد بينهم أباً يحل محل الأب الذي فقده . لكن فات الأوان: إنه لم يعد بحاجه حتى إلى الأهل . وإن ما هو أعمق أيضاً من هذا الحرمان شناعة المجزرة التي رآها، تلك الشناعة التي حكمت عليه بالعزلة والوحدة. وينظر الضباط في النهاية إلى الطفل بمزيج من الحنو والذهول والريبة المؤلمة: فهم يرون فيه ذلك المسخ الأمثل، الجميل للغاية والكريه تقريباً، الذي جذرّه العدو، والذي لإ يؤكد نفسه إلا في حوافز إجرامية (السكين على سبيل المثال)، والذي لا يستطيع ان يقطع أواصر الحرب والموت، والذي هو بحاجه الآن إلى ذلك العالم المنكوب ليحيا، والذي يتحرر من الخوف وسط المعركة، والذي سيفترسه القلق في المؤخرة. إن الضحية الصغيرة تعرف ما هي بحاجه إليه: الحرب - التي خلقتها - والدم والانتقام. ومع ذلك فإن الضابطين الاثنين يحبانه. أما هو فكل ما يمكن قوله هو انه لا يبغضهما. ان الحب بالنسبة إليه طريق سُدت إلى الأبد. وليس في كوابيسه ولا هلوساته شيء من المجانية . انهاليست مشاهد من البسالة ولا حتى سبراً لأغدار «ذاتية» الطفل: فهي تظل موضوعية تماماً، ونظل نحن نرى ايفان من الخارج، تماماً كما في المشاهد «الواقعية». والحقيقة ان العالم بأسره، بالنسبة إلى هذا الطفل، هلوسة، وان هذا الطفل نفسه، المسخ والشهيد، هو في هذا العالم هلوسة بالنسبة إلى الآخرين. ولهذا يدخلنا القسم الأول من الفيلم بمهارة في العالم الحقيقي والكاذب الذي هو عالم الطفل والحرب، واصفاً لنا كل شيء بدءًا من جري الطفل الواقعي عبر الغابة حتى موت أمه الكاذب (لقد ماتت حقاً، لكن الحدث – الذي لن نعرفه أبداً لأنه مدفون في أعماق الأعماق- كان مختلفاً: فهو لا يعود أبداً إلى السطح إلا عبر مشاهد مسجلة تخفف قليلاً من عريه الفظيم). أجنون؟ أواقع؟ كلا الشيئين معاً ففي الحرب يكون الجنود جميعهم مجانين . وهذا المسخ الطفل شهادة موضوعية على جنوبهم لأنه أكثرهم جنوناً. إذن ليست المسألة لا مسألة تعبيرية ولا رمزية ، إنما هي طريقة معينة في السرد يتطلبها الموضوع بالذات، ويسميها الشاعر الشاب فوزنيسنسكي والسيريالية الاشتراكية ١٠.

إن فهم معنى الفكرة بالذات كان يقتضي استيعاب نيات المؤلف على نحو اعمق: الحرب تقتل من يصنعها، حتى ولو بقى على قيد الحياة من بعدها، وبمعنى أعمق أيضاً: ان التاريخ، يحركة واحدة وحيدة، يطالب بأبطاله ويخلفهم ويدمرهم إذ يجعلهم غير قادرين على الحياة بدون ألم في المجتمع الذي ساهموا في صنعه. لقد أثنى النقاد على فيلم «رجل المقاومة» في الوقت الذي نظروا فيه بعين الريبة إلى «طفولة إيمال. وقد وجهت التقاريظ إلى مؤلفي الفيلم الأول، الذي يستحقها بالاصل، لأنهم اعادوا إدخال التعقيد في البطل الايجابي . وهذا صحيح: فقد نسبوا إليه عيوباً - حب الكذب على سبيل المثال. واشاروا في الوقت نفسه الى اخلاصه للقضية التي يدافع عنها وإلى ما فيه من نزعة اصيلة من «إنية الذات». لكني، من جهتي لا أجد في هذا شيئاً جديداً حقاً. ذلك أن الافلام الجيدة التي قدمتها لنا الواقعية الاشتراكية قد صورت لنا دوماً بالرغم من كل شيء، ابطالاً معقدين، فيهم تلوين وغني، وتغنت بجدارتهم مع اشارتها في الوقت نفسه إلى بعض نقاط ضعفهم. والحق أن المشكلة ليست الموازنة بين رذائل البطل وفضائله وتحديد مقاديرها، بل طرح البطولة نفسها على بساط البحث. لا لرفضها، بل لفهمها. و «طفولة ايفان» يسلط الضوء في آن واحد على ضرورة هذه البطولة وعلى التباسها، فالطفل لا يملك فضائل صغيرة ولا يشكو من نقاط ضعف صغيرة: انه جذرياً ما صنع التاريخ به. لقد ألقى به رغماً عنه في الحرب، فهو بأسره مصنوع من قبل الحرب. لكنه إذا كان يخيف الجنود الذين يحيطون به، فهذا لأنه لن يستطيع أبداً أن يعيش في السلم. إن العنف الذي فيه، والذي ولد من القلق والفظاعة، يشد من عضده، يساعده على الحياة، ويدفع به إلى المطالبة بمهام استكشافيه خطرة. لكن إلام سيؤول بعد الحرب؟ إذا قيضت له الحياة، فإن الحمم البركانية المتأججة الكامنة فيه لن تبرد أبداً. أفلا يوجد هنا، بالمعنى الدقيق للكلمة، نقد هام للبطل الايجابي؟ فالفيلم يظهر لنا هدا البطل علمي حقيقته، متألمًا وعظيماً، ويرينا المنابع المأساوية أو الجنائزية لقوته، ويكشف لنا عن أن نتاج الحرب هذا، المتلائم كل التلاؤم من المجتمع الحربي، محكوم عليه من هنا بالذات بأن يصبح غير قادر على الحياة اجتماعياً في عالم السلم. هكذا يصنع التاريخ البشر: انه يختارهم، يمتطى صهوتهم، ويجعلهم ينفقون تحته. ووسط رجال السلم، الذين يرتضون الموت من أجل السلم ويحاربون من أجل السلم، يحارب هذا الطفل المحراب والمجنون من أجل الحرب، وانما لهذا على وجه التحديد يحيا في وحدة لا تطاق بين العساكر الذين يحبونه.

بيد أنه لا يعدو ان يكون أكثر من طفل. إن هذه الروح المحزونة تحتفظ بحنو الطفولة ، لكنها ما عادت تستشعره ، وما عادت قادرة على الأخص على التعبير عنه . أما إذا استسلم الطفل لذلك الحنو في أحلامه ، وراح يحلم من خلال سلوان الأعمال اليومية العذب ، فيمكننا أن نكون على ثقة من ان هذه الاحلام ستتحول حتماً إلى كوابيس . إن صور السعادة اللامتناهية البساطة تخيفنا هي نفسها في الحتام: فنحن نعرف النهاية. ومع ذلك فإن ذلك الحنو المكبوت، المحطم، حي في كل لحظة. فلقد اهتم تاركوفسكي بأن يحيط به ايفان: انه العالم، العالم بالعالم بالرغم من الحرب، بل، وأحياناً، بسبب الحرب (اقصد هنا تلك السيارات الرائمة التي تحترقها قذائف نارية). والحقيقة ان غنائية الفيلم، وسماءه المحروثة، ومياهه المطمئنة، وغاباته التي لا يحصى لها عدد، هي حياة ايفان بالذات، هي الحب، والجذور التي كتب عليه حرمانها، هي ما كانه، ما يزال عليه من دون أن يستطيع تذكرها، ما يراه الآخرون فيه، ومن حواليه، وما يستطيع هو ان يراه النبي لا أعرف شيئاً يشر شجن النفس كذلك المشهد الطويل: عبور النهر، الطويل، الوئيد، الممنزق: ان هذه العذوبة الكيبة الرهبية قد تسربت إلى الضباط الذين يرافقونه بالرغم من قلقهم وشكو كهم وأمن العدل تعريض طفل إلى كل هذه المخاطر؟). لكن الطفل، المتسلط عليه وسواس الموت، لا يلحظ شيئاً، ويتب إلى الأرض، ويختفي: لقد ذهب باتجاه العدو. ويستدير الزورق نحو الضفة الأخرى. ويخيم الصمت وسط النهر: لقد سكت المدفع. ويقول احد العسكريين للآخر: «هذا الصمت إن هو إلا الحرب . . ».

وفي تلك اللحظة بالضبط ينفجر الصمت: هناف وصراخ: انه السلم، وجنّ جنون الجنود السوفياتيين من الفرح واجناحوا مستشارية برلين وارتقوا السلالم جرياً. ويجد أحد الضابطن السوفياتيين من الفرح واجناحوا مستشارية برلين وارتقوا السلالم جرياً. ويجد أحد الضابطن حلى مات الآخر؟ - في أحد الخابيء بعض السجلات. لقد كان الرابخ التالث بيروقراطياً: أن يشنق في الثانية عشرة من العمر. ووسط فرح أمة دفعت غالياً ثمن حقها في منابع بناء الاشتراكية، يمثل - بين كثير غيره - هذا النقب الأسود، لسعة الإبرة العضالة هذه: موت طفل في الحقد واليأس. انه ما من شيء سيعوض عن هذا الموت، ولا حتى الشيوعية المستقبلة. لاشيء: إن الفيلم يظهرلناهنا، دونما وساطة، الفرح الجماعي وتلك النكبة الشخصية المتواضعة. لاشيء: إن الفيلم يظهرلناهنا، دونما وساطة، الفرح الجماعي وتلك النكبة الشخصية المتواضعة. نحو أهدافه، والأحياء سيحققون هذه الفايات بقواهم الذاتية، ومع ذلك فإن هذا الميت نحو أهدافه، والأحياء سيحققون هذه الفايات بقواهم الذاتية، ومع ذلك فإن هذا الميت الصغير، هذه القشة الزهيدة التي كنسها التاريخ، تظل أشبه بسؤال بلا جواب، لا يلحق الأذي بأحد، لكنه يظهر لنا كل شيء تحت ضوء جديد: أن التاريخ مأساوي. كان هيغل يقول ذلك. بأحد، لكنه يظهر لنا كل شيء تحت ضوء جديد: أن التاريخ مأساوي. كان هيغل يقول ذلك. بأن مدر مركس، الذي كان يضيف بأنه يقدم دوماً من اسوأ جوانبه. لكننا في الآونة الأخيرة لم نعد نقول ذلك تقرياً، إنما كن نائح علي التقدم متناسين الحسائر التي لا يمكن أن يعوضها لم نعد نقول ذلك بعد نقول ذلك نابع علي التقدم متناسين الحسائر التي لا يمكن أن يعوضها لم نعد نقول ذلك مناسوء كمي أن المح علي التقدم متناسين الحسائر التي لا يمكن أن يعوضها

شي، ولقد جاء فيلم «طفولة ايفان» ليذكرنا بهذا كله بصورة نفاذه، عذبه، انفجارية، طفل يموت. وانها لتكاد تكون «نهاية سعيدة»، في الوقت الذي ما كان فيه بوسعه أن يبقى على قيد الحياة. واعتقد، بمعنى ما، أن المؤلف، ذلك الشاب الصغير السن، قد أراد أن يتكلم عن نفسه وجيله. لا لأن أولئك الرواد القساة والمعتزين بأنفسهم قد ماتوا. بل على العكس تماماً، لكن لأن طفولتهم حطمتها الحرب وتتائجها. ولقد كان بودي لو أقول: هي ذي «الأربعمائة ضربة(۱)» السوفياتية، لكن لكي أظهر الفروق على نحو أوضح. طفل يعيش في تمزق بسبب أهله: تلكم هي التراجيديا – الكوميديا البورجوازية. آلاف من الأطفال قضت عليهم الحرب وهم أحياء: تلكم هي إحدى التراجيديات السوفياتية.

وبهذا المعنى يبدو لنا الفيلم روسياً نموذجياً، والكنيك روسي بالتأكيد، بالرغم من أنه مبتكر. ونحن، في الفرب، نعرف كيف نقدر الايقاع السريع والتشنجي لفودار (٢)، وبطء انفرنيوني الهيولي. لكن الشيء الجديد هو أن نرى هاتين السرعتين لدى مخرج لا يتتبع خطى أحد هذين الخرجين، مخرج أراد أن يعيش زمن الحرب في بطئه الذي لا يطاق، وأن يقفز، في الفيلم نفسه، من عصر إلى آخر بسرعة التاريخ التشنجية (أفكر بوجه خاص بالتضاد المدهش بين الفيلم نفسه و الرايخستاغ)، من غير أن يطور الحبكة، تاركاً الشخصيات للحظة معينة من هو الذي يعطي الفيلم طابعه النوعي المميز من وجهة النظر الاجتماعية. فتلك اللحظات من اليأس هو الذي يعطي الفيلم طابعه النوعي المميز من وجهة النظر الاجتماعية. فتلك اللحظات من اليأس سن ايفان علم عام ١٩٤٥ بموت أبيه وأمه في غرفة الغاز وبترميدهما، فصب على فراشه وقوداً، سن ايفان علم عام ١٩٤٥ بموت أبيه وأحدق نفسه حياً. لكننا لم تملك لا الجدارة ولا الفرصة لنظل في بناء عمل عظيم. وكثيراً ما عرفنا الشر. لكننالم نعرف قط الشر الجذري في قلب الخير بالذات، وفي اللحظة الني يدخل فيها في صراع مع الخير نفسه. وهذا ما يأخذ بأبابا هنا:

⁽١) فيلم فرنسي مشهور من اخراج فرنسوا تريفو ، بطله طفل تدفع به حياة والدين البورجوازية إلى الجريمة والتشرد . . والانتحار .

⁽٢) جان لوك غودار : من كبار المخرجين السينمائيين الفرنسيين.

بديهي إن ما من سوفياتي يستطيع أن يقول في نفسه أنه مسؤول عن موت ايفان : فالمجرمون الموحدون هم النازيون. لكن ليست المشكلة هنا: فمن حيث أتى الشر، فإنه عندما يخترق الحير بلسعات حمته التي لا يحصى لها عدد، يكشف النقاب عن الحقيقة المأساوية للأنسان والتقدم التاريخي. وهل من بلد مهياً للتعبيرعن ذلك كالاتحاد السوفياتي، البلد الوحيد الكبير الذي فيه لكمة التقدم معنى؟ وبالطبع لا مجال لستنج من ذلك أي مذهب تشاؤمي كان. ولا أي مذهب متفائل سهل. إنما فقط إرادة الكفاح دون أن يغيب عن الانظار الثمن الذي لا مناص من دفعه. انني أعلم، يا عزيزي أليكاتا، أنك تعرف خيراً مني الشقاء والعرق، وغالباً الدم، الذي يكلفه أبسط تغير يراد إدخاله على المجتمع. واني لوائق الل تقدر بقدر ما أقدر هذا الفيلم عن خسائر التاريخ الجافة. والتقدير الذي اكنه لنقاد هاليونيا، يحتني على أن أطلب منك اطلاعهم على هذه الرسالة. وسأكون سعيداً إذا ما أتاحت هذه الملاحظات القليلة الفرصة للرد على ولفتح على هذه الرسالة. وسأكون سعيداً إذا ما أتاحت هذه الملاحظات القليلة الفرصة للرد على ولفتح النقاش من جديد حول «ايفان». ان مكافأة تاركوفسكي الحقيقية يجب ألا تكون «الوسال الذي سيثيره فيلمه لدى أولئك الذين يناطون معاً من أجل تحرير الانسان وضد الحرب.

مع كل صداقعي «الآداب الفرنسية» – العدد ٩ ، ١ - ٢٦ كانون الاول – ١ كانون الثاني ١٩٦٤

أندريه روبلوف مسر فريد (مصر)

اندريه روبلوف

ولد أندريه روبلوف في أواخر القرن الرابع عشر، وعاش إلى أوائل القرن الخامس عشر، وكان روبلوف راهبا تعلم على يد دانيال الأسود، وعمل في فلاديمير ونوفجورود وموسكو. وكان روبلوف راهبا تعلم على يد دانيال الأسود، وعمل في فلاديمير ونوفجورود وموسكو. وقد حظى فترة طوية باحترام السلطات التي منحته لقب وفنان الكنيسة والدولة، ولكنه سرعان ما اصطدم مع الكنيسة وهي القوة الفكرية الفعلية في ذلك الوقت، ومع الدولة في زمن كانت تاركوفسكي «لقد عمل روبلوف حسب الطريقة الكنسية في اطارات الفن الأيقوني وتقاليده وحدوده الضيقة، ولم يحمل إلى هذا الفن عناصر من الرسم غير الديني مثل فناني أوائل عصر النهضة في إيطاليا، ولكنه استطاع ضمن هذه الإطارات أن يتجاوز عصره كثيراً من الناحية الفكرية، وان يخلق للشعب مثلاً أعلى للتجانس والتناسق والوحدة والاخوة. لقد كان يفكر دائما في المستقبل، ومن هنا عقريته. أنه على النيقيض من فيوفان مثلا، فعلى حين كان فيوفان لا يري في الانسان إلا تجسيدا للعيوب والحطايا، ولا يرى في الأله إلا تعبيراً عن القمع والانتقام، كان (وبلوف يضع الانسان في المقام الأول، ويبحث فيه عن الأله. لقد كان وبلوف يقول إن الإنسان هو كوخ الله الصغير».

وأثناء كتابة السيناريو لفيلم «أشواق أندريه» قال تاركوفسكي «إن الفنان هو شرف المجتمع والمهبر عن خياله وعن موهبته»، وهذا هو موضوع فيلم «أشواق أندريه» عن حياة الرسام الروسي المعبري أندريه روبلوف». وقال كونتشالوفسكي «يشغلني عالم الإنسان الماخلي، وقد سعيت أنا وتاركوفسكي في «أشواق أندريه» الى الكشف عن العالم الداخلي للفنان الروسي وأشواقه وآماله. إن أحداث الفيلم تدور في القرن الحامس عشر، ولكننا نعمل كل ما في وسعنا لكي يرى المفيلم بعيون الزمن الحاضر.

وأثناء التصوير قال تاركوفسكي «ان القضية الرئيسية في هذا الفيلم هي قضية الرسام الفنان الإنسان الذي يقف في قلب ساحة النضال والعواطف والأفكار في عصره، ويكشف عن ضمير المجتمع ووجدانه. وهناك أيضا علاقة الفنان بالشعب والسلطات وبزملائه الفنانين .

إننا من خلال روبلوف كمثال نريد أن نصور عملية ادراك العالم من قبل الفنان، وكيف تساعده التجربة الواقعية العاطفية المؤثرة على تحديد موقفه من العالم، ومن نفسهه. وقال تاركوفسكي وان قلة المعلومات عن حياة روبلوف منحتنا قدراً من الحرية، ولذلك وضعنا أنا وكونتشالوفسكي في سيرة حياته التي ألفناها مفهومنا للفن، وأراءنا عنه. لقد نظرنا إليه من القرن العشرين، ومن خلال مواقفنا الفلسفية، وليس في ذلك أي قدر من التلفيق أو الاصطناع، فإبداع روبلوف الذي سبق عصره على نحو لا يصدق هو الذي مكننا من التعبير عن أفكاره التي تتجاوب مع عصرنا الحالي من بعض النواحي».

واستطرد فنان السينما السوفيتي يقول: وكل هذه الأحاديث منشورة في مجلة الفيلم السوفيتي اليتكون فيلمنا من عشر أقاصيص يربط بينها الموضوع الداخلي، وتشكل صفحات من حياة روبلوف، وتاريخ نموه الداخلي، وفلسفته، وتبلور طباعة الحارقة وشجاعته. لقد نشأ أحساسا بالزمن أنا وكونتشالوفسكي من خلال الابداع الشفوي الشعبي والأبحاث وكتب التاريخ، وكذلك من زيارة الأماكن التي ترتبط بحياة الفنان العظيم وأبداعه، ومن استشارة المؤرخين ونقاد الفن. إن روبلوف التاريخي الواقعي قد يكون مختلفا عن الصورة التي رسمناها له، ولكنه في فيلمنا لا يفعل شيئاً لم يكن بستطيع أن يفعله بالفعل على .

وعن الممثل أناتولي سولو نيتسين الذي قام بدور روبلوف قال تاركوفسكي «لقد بحث سولونتسين طويلا، وتعلم كثيراً قبل أن يدخل عالم التمثيل السينمائي لأول مرة في هذا الفيلم، وذلك بعد خبرته في عالم المسرح. وقد كان أعقد ما في أداء دور روبلوف تجنب الأساليب التقليدية، وأظن أنه قد نجح في ذلك، لقد حاولنا أن نبني الدور بحيث يعبر عن حياة الإنسان المعاصر ولهذا مثلا يخلو كلام روبلوف من الألفاظ المهجورة التي كانت تستخدم في العصور الوسطى، ورغم أن السمات الخارجية لسولونتسين غير حادة إلا أنها تشدنا إلى عالم سري: داخلي ومدهش. لقد نجح سولونتسين في العثور على المنهج الملائم للتعبير عن الجدأ الذي داخي ومدهن.

أن ننظر إلى الماضي من خلال الإنسان المعاصر».

رؤيةتاركوفسكى

من خلال أفلامه الثلاثة «طفولة إيفان» و «أندريه روبلوف» و «سولاريس» يتكشف لنا عالم كامل تتحول فيه اللغة السينمائية من لغة للسرد القصصي إلى لغة للفلسفة ، وتلك هي الاضافة التي تجعل من تاركوفسكي أعظم فنان سينمائي سوفيتي منذ ايزنشتين .

وفلسفة تاركر فسكي فلسفة مادية تقوم على أسس المادية التاريخية، ولكن الفنان لا يقف عند الحدود الجامدة للفلسفة وأنما يتجاوزها مهموما بمشاكل الإنسان، وقضاياه الكبرى. فإذا كان «طفولة إيفان» هو ملحمة الإنسان والحرب، فان «أندريه روبلوف» هو ملحمة الإنسان والمطلق، و «سولاريس» هو ملحمة الانسان والعلم، والمستقبل في ظل السيطرة على الفضاء، ومحاولة اكتشاف أبعاد الكون الكبير.

وعندما نقول إن أفلام تاركوفسكي هي ملاحم لا نعني الملحمة بمفهومها الكلاسيكي الذي لم يتحقق منذ نهاية عصر الملاحم البونانية القديمة، وإنما نعني أن تاركوفسكي يتناول في أفلامه قضايا انسانية كلية، ويعبر عن وجهة نظره فيها من حيث هي قضايا كلية، ولم تكن الملحمة في يوم ما شكلا، وانما رؤية فكرية. وعندما نقول إن «أندريه روبلوف» هو ملحمة الانسان والمطلق لا نعني المطلق الميتافيزيقي، وانما المطلق الميتافيزيقي بالاضافة إلى نسبية الواقع التاريخي. قال ما الربح ما الأدب، ترجمة د. محمد غنيمي هلال وبما أن الظروف ألجأتنا إلى اكتشاف المنطقة التاريخي كما اكتشف «تورتشلي الضغط الجوي، ورمت بنا قسوة الزمن في هذه الفسطيعة، حيث يمكن للمرء أن يرى حالتنا الانسانية حتى حالات تطرفها وجانبها الأحمق المحال وليل جهلها، كان علينا واجب ربما لن يتوافر لنا من القوة ما يعيننا على أدائه (وليست هذه أول وليل جهلها، كان علينا واجب ربما لن يتوافر لنا من القوة ما يعيننا على أدائه (وليست هذه أول مرة يفوت على عصر من العصور فنه وفلسفته لأنه أعوزته الموهبة) وهذا الواجب هو الجمع بين المطلق المبتافيزيقي ونسبية الواقع التاريخ، والتوفيق بينهما، وهو ما أسميه عاجزا عن تسمية أفضل – بأدب الظروف الكبيرة». ويمكننا القول إن سينما تاركوفسكي من سينما الظروف الكبيرة.

إن تاركوفسكي سواء في تأمله للانسان والحرب، أو للانسان والمطلق، أو للانسان والمطلق، أو للانسان والعلم، لا يحلق بعيداً عن الواقع كما هو إحلال عند المفكرين التجريديين المثاليين، وانما ينطلق من الواقع السوفيتي أثناء الحرب العالمية الثانية في وطفولة إيفان، ومن الواقع الروسي في المعصور الوسطى في وأندريه روبلوف، وواقع التقدم العلمي في «سولاريس».

وكما أتاحت العصور الوسطى لفنان السينما التشيكوسلوفاكي فرانتشك فلاشيل أن يحاول إعادة اكتشاف الإنسان من خلال ملحمته الكبرى «ماركيتا لازاروفا» كانت العصور الوسطى أيضا هي الزمن الذي قدم لتاركوفسكي الواقع التاريخ الذي يحقق من خلاله الجمع بين المطلق المينافيزيقي ونسبية الواقع التاريخي على حد تعبير سارتر، لقد اختار تاركوفسكي من العصور الوسطى حياة فنان الأيقونات الأشهر أندريه روبلوف (١٣٦٠ – ١٤٣٠) ومن خلال هذه الحياة قدم لوحة كاملة من النصف الأول من القرن الحامس عشر في تاريخ روسيا حيث سادت الاضطرابات الاجتماعية، وتعرضت الدولة الدينية إلى الغزوات التترية. كما طرح قضايا الانسان والمطلق، من الدين إلى الفن، وموقف الفنان في عصره.

إن تفسير تاركوفسكي للدين في هذا الفيلم ينطلق من أسس المادية التاريخية ففيه يرى أن الانسان هو كما قال أندريه روبلوف «كوخ الله الصغير»، أي أنه التعبير عن ارادة الله على الأرض، وقوته من قوتها، أما الفنان فهو الموهبة التي تؤكد ذلك، كما يتضح من المقارنة بمن أندريه وزميله كيريل الذي لايمتلك موهبته وفي نجاح بوريسكا في صنع الناقوس رغم أن والله لم يعلمه شيئاً كما قال لفرسان الأمير، وكلاهما – الدين والفن – يجب أن يكونا من أجل الانسان، يقول فيوفان أنه يعمل من أجل الحالق وليس من أجل الناس، ويدلل على قوله بأنهم كانوا سيصليون يسوع لو عاد إلى الأرض مرة أخرى، فيرد عليه أندريه بأن يهوذا قد خانه أن يرمطرس والكل ولكنهم ندموا بعد ذلك، ويحدد هإن علينا أن نعمل من أجل الناس، يجب أن نذكرهم أنهم بشر، وأنهم روس». وعندما يطلب الأمير من روبلوف أن يرسم لوحة يوم أن ينجب الحساب كما كانوا يتصورون يوم الحساب في العصور الوسطى يرفض روبلوف قائلاً إنه لا يريد أن يخيف الناس، ويرسم الشياطين التي يتصاعد اللدخان من أنوفها، ويعترض عليه أستاذه دانيل متسائلا ولكنه يوم الحساب، ولكن روبلوف يصر على موقفه، ويقول لأستاذه إلك لا تفهمني.

وبعد أن يضع تاركوفسكي على الشاشة كل أثقال الانسانية، ويوجع بها روح جمهوره، ويثير عقله في نفس الوقت على نحو فذ. ومن خلال آلام الانسان الجائع المحروم الذي يصلب كل يوم، ويشاعة الغزو التتري، ورغم هول الحياة التي عاشها روبلوف، والتي ألزمته الصمت وجعلته يتوقف عن الابداع، والتي تبلغ ذروتها مع خروج امرأته الحرساء مع التتار وهي أقرب إلى القرود منها إلى البشر، وفي خضم العنف والدم، ومن بين أشلاء الضحايا في كل مكان. يستجمع تاركوفسكي كل إيمانه بالإنسان ويقدم مشهداً من أروع المشاهد في تاريخ السينما قاطبة، وهو مشهد الناقوس الذي ينتهي روبلوف يتحدث من جديد، ويقرر أن يواصل رسالته حتى الموت.

البناء الدرامي

لا يقدم الفيلم سيرة حياة الفنان، ولا يتابع نمو حكاية ما، وإنما يلتحم البناء الدرامي مع رؤية
تاركوفسكي التحاما عضوياً كاملاً، حيث نرى هذا البناء الذي أبدعه مع أندريه
تونتشالوفسكي يتكون من افتتاحية وسبعة فصول وخاتمة، وليس هناك ما يربط بين هذه
الفصول غير شخصية الفنان وروح العصر الذي يعيش فيه. لقد اختار تاركوفسكي من حياة
روبلوف اللحظات التي تعبر عن رؤيته، وساعده على استخدام هذه الحياة قلة المعلومات المتوفرة
عنها. ومن هذه الانتقالات التي تحكمها الضرورة الفكرية، وليست ضرورة السرد التقليدية تأتي
صعوبة متابعة الفيلم.

يقال إن رجلا حاول يوما أن يطير في السماء، وقال إنه «طائر»، ومن واقع هذه الخرافة استوحى تاركوفسكي افتتاحية فيلمه ليقدم أنشودة عن الطبيعة الروسية كما تبدو من وجهة نظر اطائر الله، وهو يطير ثم يسقط. وقد عبرت هذه الافتتاحية أيضا عن حرية الروح الانسانية غير المحدودة، وابمان تاركوفسكي بقدرات الإنسان التي يعود فيؤكدها في الفصل السابع، ثم في الحاقمة التي تصور أعمال أندرية روبلوف بالألوان، وتعبر أنشودة الفن بعد أنشودة الطبيعة.

والفصول السبعة التي يتكون منها الفيلم تبدأ عام ١٤٠٠ وتنتهي عام ١٤٠٣ أى أنها تبدأ والفنان في ذروة شبابه. ويعبر كل فصل منها عن مرحلة مختلفة في تاريخ العصر، ولحظة مختلفة في تاريخ العصر، ولحظة مختلفة في حياة الفنان، وزاوية مختلفة من رؤية تار كوفسكي في نفس الوقت، وتتكامل في النهاية تماما. فالفصل الأول (المهرج ١٤٠٠) هو المدخل إلى الحياة الروسية في ذلك العصر، والثاني فيوفان اليونان ١٤٠٠، يقدم أعظم فناني العصر فيوفان والعلاقة بين روبلوف وأستاذه دانيل وزميله كيريل. والثالث (وطبقا لرلمة أندرية ١٤٠٦، يقدم العلاقة بين فيوفان وربلوف بعد أن ذهب إلى موسكو للعمل معه، ثم شجاعة روبلوف الروحية المعارضة في اقتحامه حياة إحدى القبائل الوثية، والرابع (يوم الحساب ١٤٠٨) يعبر عن موقف

روبلوف من الكنيسة ورؤيته الانسانية ، ويحدد بداية لقاءه بالمرأة الحرساء التي شاركته لحظة من الكنيسة ورؤيته الانسانية ، ويحدد بداية لقاءه بالمرأة الحرساء التي شاركته لحظة من التتار في صراعهم على العرش ، وينتهي بقراره اعتزال الرسم ، والسادس (السكون ١٤١٢) يعبر عن الأعوام التي عاشها في الصمت ، وفجيعته في المرأة الحرساء التي بصقت على وجهه وذهبت مع أحد التتار وقد تحولت إلى حيوان آدمي وفي الفصل السابع والأخير (الناقوس ١٩٣٣) يقدم بوريسكا ابن الحداد نيكولا الذي نجا من وباء قتل الجميع ، والذي يتمكن من صنع ناقوس ضخم يسترد به أندريه روبلوف الأمل ، ونرى في النهاية نفس العرأة ترتدي ملابس بيضاء وتقود حصانا أسود بين الناس ، ثم نراها مرة أخرى تمضي على حاقة النهر .

وفي داخل هذه الفصول يستخدم تاركوفسكي وكونشالوفسكي العودة إلى الماضي من خلال مونولوجات داخلية ، وفي الحوار الذي يدور بين فيوفان وروبلوف أول مرة يتجسد حديث روبلوف عن آلام الشعب الروسي الي مشهد كامل يستمر عليه الحوار بينهما ، وفي الحوار الثاني بينهما وهو حوار بين روبلوف وبين روح فيوفان يتجسد فيوفان عن بقايا الجدران المحترقة بعد الغزو ، وسواء في المونولجات الداخلية ، أم في المشهد الذي يجسد حديث روبلوف إلى فيوفان ، كان الخروج من الزمن الحاضر له مبرراته الدرامية الكامل ، ووظيفته في التعبير عن رؤية تاركوفسكي ، وهناك مونولوج واحد لم يخرج منه تاركوفسكي الى الماضي هو مونولوج كيريل في الفصل الثاني ، وكان فيه يناقش نفسه قبل أن يهجر الدير ، وقد جعله تو وربلوف عليه أقرب إلى الجنون .

أما المونولوج الأول فهو مونولوج روبلوف في الفصل الرابع حين يختلف مع أستاذه دانييل حول لوحة يوم الحساب، ويتذكر عمله في قصر الأمير، ثم مساعد الأمير ستيبان وهو يفقاً عون النقاشين مع رجاله حتى لا يتمكنوا من صنع قصر آخر غير قصره، أما المونولوج الثاني فهو مونولوج الأمير ستيبان في الفصل الحامس بعد أن خان بلاده وأرشد التتار إلى الطرق المؤدية الى المدينة طمعا في الحصول على العرش، وفيه نرى الصلح الذي عقده المطران بينه وبين شقيقه، ونرى منه لقطات سريعة بعد ذلك أيضا حين أدرك مدى بشاعة جريمته، وعلى حين كان صوت كل منهما – روبلوف والأمير – يستمر مع العودة إلى الماضي كل في مونولوجه، نجد الصوت يوخفي يماما في المونولوج الثالث والأخير في القيلم وهو مونولوج روبلوف في الفصل السابع حين

يتذكر أستاذه وهو يتطلع إلى بوريسكا أثناء صنع الناقوس. وهذا طبيعي لأن روبلوف في ذلك الوقت لم يكن قد خرج عن صمته الذي لم يعرف تفسيراً له حتى الآن.

إننا نتعرف في الفصل الأول على روبلوف وكيريل ودانييل وهم في طريقهم من دير أندرونيك الذي يعيشون فيه إلى موسكو ، ولكننا ندرك منذ الفصل الثاني مدى الفارق بين علاقة أندرونيك الذي يعيشون فيه إلى موسكو ، ولكننا ندرك منذ الفصل الثاني مدى الفارق جى يسأله هل أندريه بكل منهما، ففي مشهد طويل يتسلل كيريل إلى فيوفان الذي ما أن يراه حتى يسأله هل ما يبدو احساس كيريل بالنقص أمام روبلوف عندما يطلب من فيوفان أن يرسل إليه رسولاً يطلبه أمام الجميع كشرط لموافقته على مساعدته ، بقد ما يبدو رفض فيوفان لأية مساومات في الفن عندما يرسل الرسول بالفعل ، ولكن ليطلب أندريه روبلوف، وأمام الجميع أيضا. أما علاقة روبلوف بدانييل فهي على النقيض من علاقته بكيريل . انه يدخل عليه في حجرته ليودعه قبل أن يسافر إلى موسكو ، ويقبل يده قائلا والدموع في عينيه: لا أحد لي سواك . . أنني أنظر إلى المالم بعينيك ، وأسمع بأذنيك ، وأعيش بقلبك يا دانييل ، ويبكى الاستاذ بدوره ويعرب عن فخره بتلميده ، ويدعوه للرحيل ، ذهب إلى موسكو وارسم .

وعلى حين تتبلور شخصية روبلوف في الفصل الثاني، وندرك مفهومه الإنساني للفن من خلال الحوار الذي يدور بينه وبين فيرفان. والذي يتحدث فيه روبلوف عن الشعب الروسي الذي يصلب كل يوم، ونرى بالفعل أحد أفراد الشعب يصلب علي الجليد. تتبلور شخصية ربيوف في الفصل الثالث من ناحية أخرى عندما نراه يقتحم حياة إحدى القبائل الوثنية التي تمارس السحر، ويراهم وهم ينزلون إلى النهر عرايا في الليل، وعندما ينادي امرأة منهم ترتدي ملابسها وتتقدم إليه، ولكنه ما أن يبدأ في الحديث معها حتى يقبض عليه ثلاثة رجال، ويصلبوه في أحد الأكواخ وهم يسخرون منه. وتخلع المرأة ملابسها وتتقدم منه تسأله لماذا تهددنا بالنيران والعذاب فيقول لأنكم عرايا، وعندما ترد عليه بأن الجميع يمارسون الحب هذه الليلة يقول يجب أن يكون الحب أفلاطونيا، وغنصنه المرأة وتقبله، ولكنه يطلب منها أن تفك وثاقه، ولا تملك هي الان تفعل، ويتعلق روبلوف في الغابة بعيدا، وفي الصباح يشاهد الرجال وهم يطاردون المرأة حيث تلقى بنفسها في النهر، وتسبح هرباً منهم، يعد أن فشل رجلها في الدفاع عنها.

وتستمر علاقة روبلوف بالمرأة في الفصول الثلاث التالية، ولكن في إطار حب تراجيدي مع

امرأة خرساء تأتي إليه في لحظة من لحظات الأسى أثناء العمل، وتخرج معه إلى المطر تشاركه البكاء، هكذا نراها لأول مرة في نهاية الفصل الرابع، ثم في نهاية الفصل الحامس حيث يقتل روبلوف رجلا حاول الاعتداء عليها أثناء الغزو. وتبقى هي على الأرض وقد أصابها الذعر والهلع تتحسس شعر امرأة ميتة. ولكننا نراها طوال الفصل السادس حين يأتي التتار إلى الدير، ويلوح لها أحدهم بمرآة ويعطيها عباءة طويلة فنذهب معه، وعندما يحاول روبلوف أن يمنعها تبصق في وجهه.

ونحن نعلم من خلال الحوار الذي يدور بين روبلوف وروح فيوفان في نهاية الفصل الحامس أن فيوفان قد مات. وفي بداية الفصل السادس يقول أحد الرهبان ان دانييل قد ذهب إلى الشمال، وربما يكون قد مات أيضا. أما كيريل فيعود إلى الدير ويطلب الغفران من روبلوف، ولكن روبلوف كان غارقا في الصمت فلا يرد عليه، وفي الفصل السابع نرى فجأة وسط جمع من الناس مهرجا رأينا مجموعة من الفرسان تقبض عليه وتحطم آلته الموسيقية في الفصل الأول، وما أن يرى المهرج روبلوف حتى يهجم عليه ويحاول أن يضربه متهما أياه بالتسبب في سجنه عشر سنوات وقطع نصف لسانه، ويستسلم روبلوف، ولكن كيريل يتدخل لانقاذه في اللحظة عشر سنوات وقطع نصف لسانه، ويستسلم روبلوف، ولكن كيريل يتدخل لانقاذه في اللحظة

وقد حاول تاركويسكي أن يلقي الضوء على صمت روبلوف الغامض، وذلك في الحوار الذي يدور بينه وبين روح فيوفان حين يقول «لقد ضحك أحد التنار وقال أنكم ستأكلون بعضكم . يا للعار . . لن أرسم بعد ذلك أبداً . . الناس لا يحتاجون إلى لوحاتي، وعندما يسأله فيوفان هل تعرف كم مرة أحرقوا لوحاتي يواصل روبلوف «لقد قتلت رجلا روسيا حاول الاعتداء عليها . ليس عندي ما أقول للناس بعد ذلك ، ثم يقول روبلوف «روسيا . . روسيا . . انها تصبر على كل شيء» . . ويسأل فيوفان هل يستمر هذا الوضع طويلا فيرد عليه الفنان ربما يستمر إلى الأبد، وبعد لحظة صمت يقول لروبلوف : الوضع طويلا فيرد عليه الفنان ربما يستمر إلى الأبد، وبعد لحظة صمت يقول لروبلوف :

أسلوب الإخراج

وكما يتكون البناء الدرامي لفيلم وأندريه روبلوف، من فصول طويلة ننتقل فيها من فصل إلى آخر بحكم الضرورة الفكرية ، وليس تلبية لمتطلبات السرد التقليدية ، كذلك الأمر في البناء الفيدمي الصوتي والبصري. اننا نجد أن كل فصل من هذه الفصول يتكون من عدة مشاهد طويلة، ونجد أن كل مشهد من هذه المشاهد يتكون من عدة لقطات طويلة يعتمد فيها تاركوفسكي على حركة الكاميرا اعتمادا كبيرا، وليس على المونتاج.

ومن خلال اللقطات الطويلة يبدع تاركوفسكي ايقاع فيلمه البطئ، ولا يسرع الايقاع إلا في الإفتتاحية، ويرجع ذلك إلى سرعة الحدث ذاته، وهو تحليق الرجل في السماء، ثم سقوطه السريع. وفي اللقطات الأولى من مونولوج روبلوف الأول في بداية تدافع ذكريات عمله في قصر الأمير، والأطفال الروس الذين يتعبد فيهم، وبالايقاع البطيء، واستخدام الأحجام العامة المتوسطة طوال الفيلم تقريباً استطاع تاركوفسكي أن يخلق المساقة النقدية بين المشاشة، والمتفرج التي تبيح له أن يفكر فيما يراه، وحتى عندما يستخدم تاركوفسكي حركة الكاميرا نراه لا يهدف إلى عرض التفاصيل المثيرة، ومن الأدلة الواضحة على ذلك مشهد فقء عيون النقاشين في الغابة، وفيه يعمد إلى اللقطات العامة الثابتة التي لا تتحرك فيها الكاميرا، وفي ذلك من أجل المحافظة على تلك المسافة أمام دموية المشهد وعنفه.

إن حركة الكامير عند تاركوفسكي نموذج لحركة الكاميرا التي تخدم التكوين، وتبرز التفاصيل في اللقطات العامة بدلا من الموناج. كما أنها نموذج للحركة المركبة. وقد تفاعلت مع الشاشة العريضة وخاصة في مشاهد المجاميع مثل مشهد الغزو، و مشهد دق الناقوس، ونتيجة لتوظيفها الدرامي الدقيق لا يشعر المعظرج قط ان التصوير قد تم من طائرة في عديد من لقطات هذه المشاهد وفي مشهد الافتتاحية.

ومن نماذج هذه اللقطات لقطة خروج كيريل من الدير حيث تتابع الكاميرا الراهب الثائر وهر يعلن سخطه علي الدير ومن فيه وهو يلتفت إليهم ثم تتراجع معه وروبلوف يحاول اللحاق به وتهدئته دون جدوى إلى أن يدخل في صراع عنيف مع كلب أسود يطارده. ولقطة الجمعيم على الأرض عندما يتمكن التتار من المدينة وترتفع الكاميرا لتقدم نموذجا للقطات العامة التي تهرز التفاصيل، وأخيرا لقطة رفع الناقوس من الحقرة التي صب فيها حيث تتغنى الكاميرا بالجهد البشري عندما نستعرض مئات البشر الذين يتعاونون في رفع الناقوس. ويصل تكوين المجامع إلى ذروة نادرة في تاريخ السينما كله.

ولا تتضح براعة تاركوفسكي في التعبير بالتكوين في التكوينات الجماعية فقط، وإنما أيضا

في التكوينات الفردية، ففي المشهد الذي يدور فيه الحوار بين روبلوف وفيوفان يعبر التكوين أيضا، وليس الحوار فقط، عن اختلاف مفهوم كل منهما للفن.

ويستخدم تاركوفسكي الحركة البطيئة مرة واحدة بعد أن يدرك الأمير الخائن مدى بشاعة جريمته، إذ نرى أحداث الغزو من حوله بالحركة البطيئة، تعبيرا عن هده اللحظة، ومن أعلى يسقط على ساحة المعركة الأوز الأبيض، وفي أسفل يسقط جواد أسود كان يصعد على سلم قصير، ويذكرنا بالنجواد الشهير في مشهد فتح الكويري في فيلم «أكتوير» ايزنشتين والجواد عند تاركوفسكي هو رمز الحياة، يموت عندما يسقط «طائر الله» في الافتتاحية، ويقتل عندما يغزو التار المدينة، ويبدو في النهاية قويا عندما يسترد أندريه الأمل في المستقبل.

وإذا كان الجواد هو رمز الحياة عند تاركوفسكي فالمطر هو رمز الطبيعة، وهي في فيلمه
تواسي الانسان وتلهمه، فالمطر يهطل عندما يبكى روبلوف أمام الجدران البيضاء وهو يعمل،
تواسي الانسان وتلهمه، فالمطر يهطل عندما يبكى روبلوف أمام الجدران البيضاء وهو يعمل،
وعلى صوت المطر وقراءة أحد المساعدين في الكتاب المقدس تدخل المرأة الخرساء التي تبكي
معه، وتخرج معه تحت المطر، والمطر يهطل عندما يعثر بوريسكا للعمل معه في النهاية. أما الجليد
به هيكل الناقوس، وعندما يستر وأندريه صوته ويدعو بوريسكا للعمل معه في النهاية. أما الجليد
فهو يسيطر على الأرض في مشهد صلب الفلاح الروسي، وطوال فصل السكون حين تذهب
المرأة الخرساء مع التتار. ويختلف الجليد عن هبوط الثلج الذي يعد الامتداد النقي للمطر،
والثلج يهبط في نهاية الحوار بين روبلوف وروح فيوفان عندما يهتف الفنان القادم من الجنة وهو
في صميم الماساة: يا لهجة الدنيا.

ومثل كل فنان سينمائي يتخذ من السينما وسيلة للتعبير عن رؤيته للعالم يشكل تاركوفسكي مع المصور فاديم بوسوف ومؤلف الموسيقى فياشسلاف أوفشنيكوف مجموعة متجانسة في كل أفلامه.

وقد برع يوسوف في تصوير فيلم وأندريه روبلوف، بالأبيض والأسود، واستطاع ان يستخلص أقصى الطاقات التعيرية لدرجات اللونين الأساسين في تصوير ذكريات روبلوف مع الأطفال في قصر الأمير حيث غلبت الدرجات البيضاء، وفي تصوير الجدران المرسومة المحترقة بعد غزو التتار حيث غلبت الدرجات السوداء، وفي التناقض بين اللونين عندما يسقط الدهان الأبيض في النهر عقب فقء عيون النقاشين، وعند مصرع مساعد روبلوف وسقوطه في النهر ودمه يسيل مع المياه، وأخيرا في اللقطة الأولى من الفصل السابع والدماء تتناثر على الجليد، ومن وهج الأفران أثناء صب الناقوس تتوهج الحياة من جديد.

ولا يقل شريط الصوت عند تاركوفسكي براعة عن شريط الصورة. حيث يوظف المؤثرات والموسيقي بدقة بالغة فتراه مثلا يستخدم صوت أجراس الناقوس في نهاية الفصل السادس كمقدمة للوصول إلى الأمل في نهاية الفيلم. واتساقا مع ملحمية الفيلم استخدم أوفينكوف الكورال في موسيقاه، واستخدم تاركوفسكي هذه الموسيقى في اللحظات التي يأخذ فيها الحدث طابعا ملحمياً فقط، ويبلغ عددها سبع مرات عبر الفيلم كله. مع خروج الديل أختاره تاركوفسكي للتعبير عن العصر، ومع صلب الفلاح الروسي علي الجليد، وهروب روبلوف من المرأة الوئنية، وهو فرار روحي من الوئنية في نفس الوقت، ومع بداية الغزو ومونواج الأمير الحائن، ومونولوج روبلوف الثاني الذي كان بداية استرداد الأمل، وهو يتطلع ومونولوج الأمير الخاتم، والمعرب الوحات أندريه روبلوف: النتاج الذهبي للمصر الفاجع.

والممثل عند تاركوفسكي ليس مجرد وسيلة، وانما هو جزء من عملية الإبداع الفني، وقد برز بوضوح في فيلم «أندريه روبلوف» الممثل أناتولي سولو نيسمن الذي قام بدور روبلوف وبقدر ما كان اختياره موفقا وخاصة لأنه لا يتمتع بالسمات التقليدية للجمال في العصور الوسطى، بقدر ما استطاع ان يجعل من أداءه تعبيرا عن أعماق روبلوف المضطرمة، ومن أجل الالقاء الدقيق في مشهد النهاية التزم سولونيتسين الصمت شهراً كاملا قبل التصوير حتى يجد اللهجة الصحيحة التي ينطلق بها بعد صمت طويل. وبرز أيضاً من الممثلن ايفان لابيكوف في دور كيريل حيث تمكن من الإفلات من الأداء الميلودرامي لدور الفنان المحدود الموهبة، وكيا بورليايف في دور بوريسكا بهجة الدنيا كما قال فيوفان لروبلوف.

إن «أندريه روبلوف» متعة للعين وللأذن، ومتعة للعقل والقلب. إنه متعة للروح.

نشرة نادي سينما القاهرة ١٩٧٣/٥/٢



سولاریس سمیر فرید (مصر)

سولاريس

مثل كل فنان أصيل يتناول تاركوفسكي القضايا الإنسانية الكبري من خلال معاناته الداتية لتك القضايا، فهو إيفان الصبي الذي نشأ في ظل الحرب، وهو روبلوف الفنان الذي يعمل في بلد يلتزم فيه الفنان بما تلتزم الدولة، وهو كريس عالم النفس في مواجهة عالم الفضاء. يقول تاركوفسكي وإنني أجد نفسي قريا من كريس.

وإذا كان ٩٠٠١ أوديسة الفضاء، نسبة إلى هوميروس شاعر الأوديسة والالياذة، فإن «سولاريس» هو إلياذة الفضاء.

شاهدت «سولاريس» للمرة الأولى في مهرجان كان عام ١٩٧٢ . وكان من المتوقع أن تشار المقارنة بين فيلم المخرج الأمريكي ستانلي كوبريك. وفيلم المخرج السوفيتي في



سبولاريس

المؤتمر الصحفي لتاركوفسكي، فكل منهما يتناول الانسان والعلم من خلال الخروج إلى الفضاء، وكل منهما تدور أحداث فيلمه في القرن القادم. ولكن المقارنة ظلت قاصرة على الشكليات. وذلك رغم أن رؤية تاركوفسكي تختلف عن رؤية كوبريك اختلافا كبيراً يفري بالمقارنة على نحو عميق. وقد حدد تاركوفسكي هذا الاختلاف في المؤتمر الصحفي قائلا وان كوبريك لم يهتم بالانسان اهتماماً كافيا. أما أنا فقد فعلت العكس. ففي اعتقادي أن انقاذ الانسانية يتم قف على حضارة الإنسان».

وعن الاختلاف بين رؤية كوبريك ورؤية تاركوفسكي أيضا تقول الناقدة السوفيتية هيرا شتيوفا «ان كوبريك يغادر الأرض ، وتغرق سفينته في أعماق فضاء كوني لا نهاية له، وغير معقول. أما تاركوفسكي فهو يغادر الأرض ليعود إليها مرة ثانية وقد اكتسب المزيد من الحب لها».

«سولاريس» عن رواية الكاتب البولندي ستانسيلاف ليم، ولكن تاركوفسكي لم يكن مترجما للرواية من لغة إلى لغة، وإنما مستوحيا منها ما يعبر عن رؤيته الخاصة، ولا يتضبح ذلك فقط من خلال المقارنة بين الفيلم والأصل، حيث نرى الرواية على سبيل المثال تبدأ في الفضاء، بينما يبدأ الفيلم على الأرض اتساقا مع رؤية تاركوفسكي، وإنما أيضا من خلال الرشائج التي تربط بين أفلام تاركوفسكي الثلاث بحيث تشكل في مجموعها عالماً متميزاً.

والإنسان هو محور رؤية تاركوفسكي للعالم: الدفاع عن الإنسان، وعن حرية الإنسان، فإذا كان في وطفولة إيفان، يدين الحرب من خلال التعبير عن انسانيتها، فهو في وأندريه روبلوف، يؤكد أن الدين والفن يجب أن يكونا من أجل الإنسان، كما يؤكد في وسولاريس، أن العلم أيضا يجب أن يكون من أجل الإنسان، وإذا كان في وأندريه روبلوف، يدافع عن حرية الفنان، فهو في «سولاريس، يدافع عن حرية العالم.

يقول بريتون: المعوفة الحقيقية تعتمد على الإنسان، وهو الذي يستطيع أن يجعلها أخلاقية، أو غير أخلاقية.

ويقول د. سناوت وهم يدعونه لشراب نخب العلم في عيد ميلاده: العلم هراء . . العبقري والمتوسط يتساويان . . لقد فشلت في الفضاء . . إننا نحتاج إلى مرآة لنعرف أنفسنا . . الإنسان يحتاج إلى الإنسان . . ثم يدعوهم لشراب نخب زميلهم جيباريان . وعندما يحتج البعض على بريتون وهو يقدم تقريرا عن المولود العملاق الذي شاهده في الفضاء، ويعتبرون ما شاهده نوعا من الهلوسة، يقود د. ميسينجر إن نطاق المعرفة غير محدود، ولا يجب أن نضع له حدا. ويقول بريتون في ختام المناقشة: أن اللجنة لم تهينني، وانما أهانت روح البحث العلمي.

وكما يستجمع تاركوفسكي كل إيمانه بالإنسان، ويقدم في نهاية «أندريه روبلوف» مشهد الناقوس الذي يتهي بروبلوف وقد عاد يتحدث من جديد، وقرر أن يواصل رسالته حتى الموت.

كذلك يفعل في «سولاريس»، ويقدم مشهد الأرض الذي يبدأ بطله راكماً عند قدمي والده، ثم ترتفع الكاميرا إلى أعلى لتراهما على الأرض: جزيرة صغيرة وسط محيط هائل في كون كبير. فهذا المشهد الذي يعتبر من أعظم المشاهد الديالكتيكية في تاريخ السينما لا يؤكد فقط على إنسانية الإنسان، ويدافع عنها. وإنما يعبر أيضا عن وضع الانسان في هذا الكون، فالفيلم من ناحية أخرى رحلة طويلة تبدأ من سؤال بريتون لكريس: هل تريد أن تلفي مالا تستطيع فهمه.

البناء الدرامي

ويلتحم البناء الدرامي في «سولاريس» مع رؤية تاركوفسكي التحاما عضوياً كاملا. وهذا البناء الذي أبدعه من فردريك جورينشتاين يتكون من افتتاحية، وفصل واحد طويل، وخاتمة، ويعبر في مجموعة من هذه الرؤية بحذق ومهارة. أما الافتتاحية والخاتمة فتدور أحداثهما على الأرض، أما الفصل الطويل الواحد فتدور أحداثه في محطة الفضاء سولاريس في مكان ما من الكون.

إننا في منزل كريس عشية سفره إلى سولاريس. وفي هذا المنزل الذي يقع في احدى الغابات على ضفاف أحد الأنهار يعيش أيضا والده ووالدته وابنه. وتبدأ الأحداث بينما يزورهم صديقه بريتون الملاح الكوني. ومن خلال تقرير بالصوت والصورة على شاشة التليفزيون الكبيرة – ولتذكر دائما أننا في القرن القادم – ندرك أزمة بريتون، فقد كان بريتون بعد أحد عشر عاما من العمل في القضاء يقوم بالبحث عن العالم فيختر الذي فقد في الفضاء عندما

شاهد مولودا عملاقا يشبهه يقف على سطح محيط سولاريس. ولكن أحدا لم يصدقه. . . ومن خلال الحوار مع كريس ندرك أنه أيضا لا يصدق بريتون كما ندرك بعد ذلك من خلال إذاعة خاصة عن سولاريس في التليفزيون نتعرف فيهما على العلماء الثلاثة الباقين بها وهم د . سناوت وجيباريان وسارتوريوس، ومن خلال أول حواريين د . سناوت وكريس الذي يقدم إليه نفسه فنعرف أنه من علماء النفس أن مهمة كريس هي تقديم تقرير عن الحالة النفسية للعلماء على أساس أنهم يعانون من اضطرابات نفسية حادة .

وقبل رحيل كريس مباشرة نرى بريتون يرسل رسالة خاصة عبر التليفزيون وهو يقود سيارة عبر أنفاق طويلة مع ابن فيختبر يقول فيها إنه عندما ذهب إلى أرملة فيختبر وشاهد ابنه اكتشف أن الابن يشبه المولود العملاق اللدي شاهده على سطح المحيط تماما. كما نرى كريس وهو يحرق بعض الأوراق الخاصة في حديقة منزله، ومن بينها صورة امرأة.

وفي سولاريس يتم التحويل الدرامي الكبير في شخصية كريس ليعبر عن معنى طريق المعرفة اللانهائي، وقدرة الإنسان على السير فيه. فالعلماء الثلاثة بالفعل يبدون كالمجانين في محطة فضاء مهجورة، ولكنهم بالطبع ليسوا مجانين ، وكل ما هناك أننا كما يقول د. سناوت ولسنا على الأرض. بل قد انتحر أحدهم بالفعل، وهو جيباريان، وترك لكريس رسالة بالصوت والصورة أيضا يؤكد فيها أنه ليس مجنونا. ويتم ذلك التحول في شخصية كريس عندما تظهر إلى جواره زوجته كاريا التي انتحرت منذ عشر سنوات. يقول د. سناوت: لقد حدث ذلك بعد أن عرضنا سطح المحيط لشحنة قوية من أشعة أكس. هذه المرأة جزء من الماضى.

إن كريس يتحول من شخص متعال جاء من الأرض ليعالج المرضى، إلى عالم حقيقى وليس محاسبا كما وصفه بريتون قبل سفره. فهوفي البداية عندما يشاهد فناة إلى جانب جيباريان في الرسالة الذي تركها له، ثم يشاهدها من بعيد في ممرات المحطة دون أن يتعرف عليها يسأل د. سناوت قائلا: «أنت خائف. . لا تقلق . . لن أعتبرك مجنوناه، فيرد عليه د. سناوت «إنك لا تفهم شيئاه. وعندما يشاهد كاري الي جواره لأول مرة يمد يده إلى مسدس جيباريان الذي انتحر به، والذي وضعه في جيبه تلقائيا بعد أن شاهد الفتاة خلفه في الرسالة. ولكن كريس في النهاية يسأل نفسه: «هل أنا على حق في رفض الاتصال بهذا المحيط حتى لو كان

مستحيلاً». وقبل ذلك يسأل د. سناوت : «هل يمكن القول بأنك فهمت»، فنسمع صوته يرد:«لا . . ولكن هناك أمل».

والغرض من شخصية كاري التعبير عن حقيقة أن طريق المعرفة غير معدود، وأن المعرفة الحقيقية تعتمد على الإنسان. فرغم أنها غير انسانية ، إلا أنها جزء من ماضي كريس. ورغم أنها تكرار آلي كما يقول لها سارتوروس، إلا أن لها أصولها في الحياة الانسانية. وإلى جانب ذلك تعبر شخصية كاري أيضا عن عظمة الإنسان الذي يستطيع السير في طريق المعرفة غير المحدود، والذي وان كان لم يفهم بعد، إلا أنه لا يفقد الأمل في الفهم. وذلك من خلال رفضها لحقيقها غير الإنسانية، إذ تحاول الانتحار مرة ثانية، ولكنها تعود إلى وجودها الناقص مرة أخرى، كما عادت من قبل عندما أطلقها كريس في أحد الصواريخ، وعندما تمزق جسدها بعد أن عادت لمجرد أن كريس أغلق باب الحجرة عليها. فنار كوفسكي هنا يتغني حتى بقدرة الإنسان على الانتحار. كما يتغني بقدرته على الاختلاف عندما تعلق كاري على الخلاف بقستمر بين كريس وسارتوريوس: فأنتم بشر تخلفون عن بعضكم، ولذلك تتشاجرون».

ولأن المعرفة الحقيقية تعتمد على الإنسان، وهو الذي يستطيع أن يبجعلها أخلاقية أو غير أخلاقية، يقدم تاركوفسكي كاري في وجودها الناقص غير أخلاقية. فهي تعود إلى كريس وتبادله الحب، بل وتقنعه أن يعيش معها في المحطة. ولكنها رغم ذلك تنصل بالدكتور سناوت. ونحن ندرك ذلك من خلال شالها الموجود في غرفته ومن خلال القبلة التي يطبعها على يدها متطلعا إليها وهم في نشوة السكر ليلة عيد الميلاد.

و «سولاريس» كمحطة فضاء ليست فقط نتاج التقدم العلمي ، ولكنها نتاج الثقافة الإنسانية كلها . وهذا أيضا هو إيمان العلماء الثلاثة . فنحن نرى عندما يغادر كريس غرفة جيباريان سجادة يدوية معلقة . قبل ذلك نعلم من سارتوريوس أن جيباريان أوصي بدفنه في الأرض ، ونعلم بعد ذلك أن جيباريان اخترع مروحة ورقية تعلق في تيار هوائي لتذكر بحفيف أوراق الأشجار على الأرض . وفي غرفة كريس نرى لوحة الثالوث المقدس لاندريه روبليوف . وفي المكتبة حيث يتم الاحتفال بعيد ميلاد د . سناوت نرى تمثالاً نصفياً لأفلاطون ، ونستمع إلى قراة عن النوم والمعوت من رواية «دون كيشوت» لسير فانتس . وتعبر هذه القراءة أيضا عن رغية كاري في النوم الذي منعه وجودها الناقص .

ويأخذ كريس معه إلى سولاريس فيلماً يصوره وهو صبي يلعب على الجليد. ويقوم بتمثيل دور كريس الصبي الذي نشاهده في بلماية الفيلم، وبنفس الملابس، فالحياة مستمرة من كريس الهابه، كما استمرت من قبل بعد موت فيختنر في ابنه، وفي المولود العملاق الذي شاهده بريتون. وهكذا لا تنفصل سولاريس عن الثقافة البشرية، ولا يعدو سارتوريوس صورة أخرى من سيزيف من بحث فاوست عن الخلود، كما يقول سناوت، ولا يعدو كريس صورة أخرى من سيزيف الذي يحمل الحجر إلى أعلى ثم يهبط به دون جدوى، ومع ذلك فهو لا يتوقف عن حمله، كما يقول د. سناوت أيضاً وهو يهتف بعد أن يخبر كريس عن نهاية كاري الناقصة: تذكر سيزيف. وكما لا تنفصل سولاريس عن الثقافة البشرية لا ينفصل كريس عن ماضية المتمثل في سيزيف. وكما لا تنفصل سولاريس عن الثقافة البشرية لا ينفصل كريس عن ماضية المتمثل في الفيلم الذي صوره والده، والذي نرى فيه الوالد والوالدة في شبابهما. ونرى في نهايته لقطة لكارى العقيقية قبل انتحارها.

وتتأكد هذ النزعة الانسانية أيضا عندما يعبر تاركوفسكي عن رحلة في عقل كاري نرى فيها لوحات بروجلة في عقل كاري نرى فيها لوحات بروجل تختلط بصورة كريس الصبي التي نراها في الفيلم ، وذلك قبل أن تسبح مع كريس في فضاء المكتبة أثناء مناورة تقوم بها سولاريس . وعندما يمرض كريس ويهلوس يحلم بأمه في شبابها - كما نراها في الفيلم الذي صوره والده - وهي تنظف ذراعه الملوث بالماء بعد عودته إلى الأرض ، مثل الأطفال وهم يعودون من الحديقة بعد اللعب . وتصل جرأة تاركوفسكي هنا كمخرج سوفتي - إلى ذروتها عندما يشير إلى عقدة حب الأم (عقدة أوديب) بالربط بين كريس الرجل وهو يحتضن أمه في شبابها ، ويحتضن كاري أيضا .

وتصل النزعة الإنسانية إلى ذروتها عندما تستسلم كاري للإبادة على أيدي د. سناوت وسارتوريوس من أجل إنقاذ كريس من وجودها المدمر، وحتى لا يلقي مصير جيباريان. فهي بذلك تسلك سلوكا إنسانياً بسبب أصلها الإنساني، ورغبتها في الاقتراب من هذا الأصل في آن واحد.

وطوال الفيلم نرى المحيط سبع مرات في لقطات متشابهة تصور مياهه اللزجة وهي تتحرك يبطء، أو بسرعة نسبية، حسب موقع اللقطة من الأحداث. فلقطات المحيط السبع تنفرق عبر الفصل الواحد الطويل الذي يشكل صلب البناء الدرامي بدقة. إذ تأتي كل لقطة من لحظة الذروة: عندما يخرج من معمل سارتوريوس الباحث عن الخلود قرم مشوه سرعان ما يحمله العالم ويعود به إلى الداخل بسرعة، وعندما تعود كاري الناقصة إلى الوجود مرة أخرى، وعندما يختلف الثلاثة حول موقفهم من كاري، وعندما يبدأ الحب بين كاري وكريسي الذي يصعد بالحجر ويهبط، وعندما تحاول كاري الناقصة الانتحار مثل كاري الحقيقية وتكرر نفس الدورة، وعندما يجرى د. سناوت في الممرات أقرب إلى الجنون، وأخيرا قبل أن يبدأ كريس رحلة العودة إلى الأرض، وبعد أن يتلاشي سارتوريوس فجأة.

ويعود تاركوفسكي إلى الأرض مرة أخرى يتغنى بهاكما بدأ: بالنهر والأشجار والفاح والحصان والمطر المفاجئ. وذلك بعد أن تغنى بابنها وثقافته وعلمه وقدرته على السير في طريق المعرفة غير المحدود، وأخلاقياته التي تجعلها معرفة حقيقية. بل وبقدرته على الانتحار وعلى الاختلاف وعلى النوم، وعلى الخجل أيضا. ويسأل كريس وهو يسقط مريضا د. سناوت: «كيف مات جيباريان؟ فلما يرد عليه د. سناوت قائلا: هسأقول لك فيما بعد»، يقول كريس: «بسبب الخجل . . ذلك الشعور الذي سينقذ الإنسانية».

إن تاركوفسكي في أفلامه يواصل أعظم تقاليد الأدب الروسي في القرن التاسع عشر، يواصل نشيد الإنشاد في الإنسان، وقد قال تشيكوف يوما: «قدس الأقداس عندي هو الإنسان».

أسلوب الإخراج

وكما يلتحم البناء الدرامي برؤية تاركوفسكي التحاما عضويا، يلتحم أيضا البناء الدرامي بالبناء البصري – الصوتي، أو أسلوب الإخراج. فمن خلال اللقطات الطويلة يبدع تاركوفسكي ايقاعا بطيئًا، بل وشديد البطء في بعض الأحيان.

ويهدف الإيقاع البطىء هنا إلى تخفيف الإثارة الانفعالية التي يمكن أن تنتج عن طبيعة الموضوع إلى أقصى حد، واحلال الاثارة الفكرية محلها. فالغموض في «سولاريس» ليس غموض الحدث، وإنما غموض الكون ذاته عندما تصبح المعرفة أخلاقية، وغير محدودة.

وعلى النقيض من الأفلام التى تتناول خروج الانسان إلى الفضاء، بما في ذلك أعظم هذه الأفلام حتى الآن ، وهو فيلم (٢٠٠١ أوديسه الفضاء، يلغي تاركوفسكي الطابع المشهدي تماما. وبإصرار على التوجه الى عقل المشاهد، والدخول في موضوعه مباشرة. فنحن لا نرى محطة الفضاء من الخارج وهي تسبح في الكون، ولا نرى رحلة كريس إليها، ولا رحلته منها إلى الأرض مرة ثانية. إذ يقتصر تاركوفسكي في الرحلة الأولى على لقطة عامة للفضاء ونقطة ضوء تكبر بالتدريج إلى أن تتلاشى، ولا يقدم الرحلة الثانية على الاطلاق. ويتفق هذا الأسلوب مع غموض الرحلة ذاتها، فليس من المؤكد أنها قد وقعت.

ويستخدم تاركوفسكي حركة الكاميرا استخداماً فكريا خلاقاً. فتراه على الأرض يستخدم المحركة إلى أعلى، وفي المحطة الحركة إلى أسفل. وذلك على نحو ديالكتيكي يعبر عن عناصر التناقض والوحدة. ومع ظهور كاري الأولى ثم كاري الثانية يمهد لذلك بأن تتقدم الكاميرا ببطء على جسد كريس وهو نائم إلى منظر كبير لرأسه، وهي الموضع الذي تخرج منه كاري، بعطء على جسد كريس وهو نائم إلى منظر كبير لرأسه، وهي الموضع الذي تخرج منه كاري، وفي الانفاق يستخدم حركة الكاميرا التي تتزايد سرعتها إلى الأمام تعيراً عن التقدم المذهل، وعن طريق المعرفة غير المحدودة، قبل أن تبدأ رحلة كريس. وداخل المحطة نستعرض الكاميرا في حركات طويلة لكشف المكان، وليس بغرض عرض التفاصيل المثيرة. أما في مشهد النهاية على الأرض حيث تصل الحركة إلى أعلى إلى ذروتها (ثم التصوير باستخدام مثلاً في طائرة) فعبر الحركة عن المعنى المالكتيكي للمشهد من حيث هو تقدير عميق للانسان، وحب طائرة) فعبر الحركة عن المعنى المالكتيكي للمشهد من حيث هو تقدير عميق للانسان، وحب كبر للأرض. وتحديد لوضعها في الكون في نفس الوقت. ويستخدم تاركوفسكي حركة الكاميرا المبطيئة من وتخرج منه كاري والدماء تنزف منها. نتيجة إغلاق الباب. والحركة المبطيئة هنا تعير عن البناء النتروني الهش لكاري، والذي عرتما إغلاق الباب.

وإلى جانب حركة الكاميرا يستخدم تاركوفسكي المونتاج استخداما فكرياً خلاقاً أيضاً. وهو مونتاج جدلي يرتبط باستخدامه للألوان - وهذا هو أول فيلم طويل بالألوان لتاركوفسكي، وكان قد أخرج من قبل فيلم التخرج من المعهد عام ١٩٥٩ «الدائرة والكمان» بالألوان، وفيه التقى لأول مرة بمصوره العظيم فاديم يوسوف - فيتم الجدل بين الواقع بالألوان، وبين تقرير بربتون ورسالته من الأنفاق ورسالة جياريان في المحطة بالأبيض والأسود. ويتصاعد الابقاع بتقصير اللقطات في نهاية الافتاحية في الأنفاق، وفي نهاية الفيلم.

ومن نماذج الاستخدام الفكري الخلاق للمونتاج أيضا مشهد الرحلة في عقل كاري حيث نرى لوحات بروجل، وكريس الصبي في فيلم والده. ومن نماذج الاستخدام الدراسي للألوان اللون الأزرق في مشهد حلم كريس بأمه في شبابها، ولكاري، أثناء مرضه، ونفس اللون في مشهد حرق الأوراق قبل السفر مباشرة حيث يعبر عن مشاعر كريس الأحادية الجانب في تلك اللحظة، وهو المشهد الذي ينتهي بصورة كاري تحترق.

ولا يقل شريط الصوت براعة عن شريط الصورة، سواء في استخدام مقدمة باخ، أم المموسيقي الالكترونية للمؤلف ادوارد ارتيمييف. أما المقدمة فهي على الأرض في البداية والنهاية. وفي أعمق اللحظات الانسانية في محطة الفضاء. وأما الموسيقي الألكترونية فهي مع الأنفاق، ومع حركة الكاميرا إلى أعلى في النهاية، ومع ظهور كاري الأولى والثانية، ومع لقطات المحيط.

كما أن موسيقى باخ تختلط مع الموسيقى الالكترونية في مشهد لوحات بروجل، وفي النهاية عندما ينطلع كريس إلى والده عبر النافذة، قبل أن يركع تحت أقدامه. وكانت موسيقى باخ مع الموسيقى الإلكترونية تتسق بذلك مع ديالكتيكية الفيلم.

ولقطات المحيط تجعل شكله اقرب إلى الشكل الخارجي للسحاءة المحية الأنسان ، ويعبر هذا الشكل عن جوهر الدراما التي يعبر عنها القيلم ، وهي الاتصال الذي يتم بين المحيط وبين المخط الإنساني ، والذي أدى الى استدعاء الماضي عند جيباريان ، ثم كريس ، فإذا أضفنا إلى ذلك أن مثل هذا المحيط – على الأقل بالنسبة للإنجازات العلمية التي تحققت حتى الآن – يبدو أقرب الى الخيال ، وأن بداية الفيلم ونهايته على الأرض تتشابه إلى حد التطابق في التكوين والحركة ، بدا لنا وسولاريس ، من ناحية أخرى أقرب إلى رحلة طويلة على جدارن السحاءة المحيفة ، وهي مصدر الذاكرة ، والتي لا تزيد معلوماتنا عنها عن معلومات اليونان القدماء .

والممثل عند تاركوفسكي ليس مجرد وسيلة، وانما هو جزء من عملية الخلق الفني. وقد كان دوناتاس باثيونيس (ترويض النار – جويا) في دور كريس، ويوري بارفت (الملك لير) في دور د. سناوت. وأناتولي سولونيتسين (أندريه روبلوف) في دور سالرتوريوس، ثم ناتاليا بوندارتشوك في دور كاري، يؤدون أدوارهم باقتدار يشهد لهم بالعبقرية، كما يشهد لتاركوفسكي الذي اختارهم بعناية بالغة. وخاصة باثيونيس وبارفت في دوريهما المعقدين، فكل حركة من الحركات التي يؤديها يارفت بعينه أو يديه أو جسده كانت تعبر عن القلق الرهيب الناتج عن المعرفة شبه الكاملة. وفي كل حركة من الحركات التي يؤديها باثيونيس كانت تعبر عن الحيرة الناتجة عن السير في طريق المعرفة غير المحدود. وقد بلغ بانيونيس النروة في مشهد النهاية وهو يتطلع إلى والده عبر النافذة : كانت عيناه تلخصان فحوى الفيلم على نحو يندر أن يصل إليه معثل. وإذا كان «أندريه روبلوف» متعة للعين والأذن، وللعقل والقلب: متعة للروح، فإن «سولاريس» هو متعة للفكر.

نشرة نادي سينما القاهرة

المرأة وليد شميط (لبنان)



المسرآه

في «المرآة» رائعة أدريه تاركوفسكي التي تستقبلها اليوم باريس في حماسة شديدة، يتحدث المخرج السوفياتي الكبير عن نفسه، عن ماضيه، عن صباه، عن المرأة في حياته، عن أمه وزوجته، عن الأحداث والأشخاص الذين حددوا مسيرة حياته، ، «المرآه» هو كنوز الذاكرة، وفيه تجلت من جديد، بعد «أندريه روبلوف» الذي لا ينسى ، عظمة هذا المخرج الروسي في قدرته الحارقة على تحويل الحاص إلى عام، وعلى جعل «الأنا» مرآة الـ «نحن».

وفي هأندريه روبلوف، كانت الحكاية ذلك الراهب الروسي في القرن الخامس عشر، رسام الأيقونات، الذي يحاول في رسمه التعبير عن أفكار الأخوة والمحبة، ويصطدم بواقع عالم يضبح بالعنف واللقر ويعاني الانسان فيه من الحروب والمذابح، فيلجأ إلى الصمت تعبيرا عن يأسه، ولكن الأمل بفنه بلد عنه من جديد بفضل صبي يتمكن م صنع جرس كبير بمساعدة قرية



المسرآه عام ١٩٧٤

بكاملها. وحكاية أندريه روبلوف، كانت حكاية روسيا كلها، بصراعاتها الداخلية، بحروبها، بغاباتها، بروحها، بانسانها وبتاريخها. وفي «المرآه» الحكاية أيضا حكاية روسيا الذي يعرف تاركوفسكي، كما لا أحد، كيف يكون شاعرها السينمائي، كيف يصل إلى روحها وكيف يغوص في أعماق همومها، وعبر «اندريه روبلوف» تناول تاركوفسكي علاقة الفنان الصعبة بالعالم والمجتمع. وفي «المرآه» يذهب أكثر عمقا في بحثه الداخلي وفي سؤاله الكبير: ما هود دور الفنان في المجتمع؟

قلائل من المخرجين يلتقى عندهم الهم الذاتي بالهم الموضوعي. عند تاركوفسكي، وفي «المرآه» في شكل خاص، يتحد الهمان بشكل يستحيل معه الفصل بينهما، بل تستحيل رؤية أحدهما دون الآخر.

و «المرآة» هو الذاكرة، هو البحث عن كنوز الذاكرة، عن الذات، عن «الأنا»، عن «أنا» التي لا يمكن فصلها عن «نحن» عن تلك التفاصيل الصغيرة والأحداث الكبيرة التي تصنع حياة الانسان وتحدد مصيره وتقوده في غابة الحياة، في غابة الوطن، وما أكثر الغابات في «المرآة» وما أكثرها في روسيا.

ويطغي حضور الشعر في «المرآه» «إن الطريق الوحيد للسينما هو الشعر، ليس هناك طريق آخر، «يقول تاركوفسكي، وهذا الشاعر الكبير ابن ايزنشتين وبودفكين وفرتوف، يذهب بالسينما إلى قمم، نادراً ما بلغتها من قبل، قراءته صعبة. أنه يطلب من المتفرج جهدا كبيراً، ولكن متى بلغ المتفرج السحر الذي يتدفق من الفيلم في لقطة في كل حركة، في كل ثانية يدرك أنه أمام عمل فني يستحب الجهد، وأن متعة مشاهدة الفيلم في هذا الجهد بالذات.

وفي الفيلم طفل وامرأتان. الرجال ليسوا هنا – أحياناً نسمع أصواتهم نلمحهم من بعيد. الصبي يصير رجلاً في الأربعين، و «في منتصف طريق الحياة» — كما يقول دانتي الذي يستعير منه تاركوفسكي قوله «الكوميديا الالهية» «وفي منتصف طريق الحياة وجدت نفسي في غابة مظلمة». – يعود الشاعر بذاكرته إلى الماضي، إلى صباه إلى الريف الذي أحبه وإلى الغابات التي عرفها والتي تركها والده ومشى ويتذكر ويختلط الماضي بالحاضر، وتمتزج صورة الأم بصورة الزوجة رتلعب الدورين في مهارة الممثلة مارجريت ترفوفا)، ومن خلال عيني الصبي نوى الأم أولا، امرأة الطفولة جميلة وشابة، وزوجها مشى وترك فراغاً تعوضه القصائد التي

كان يرسلها إلى زوجته: «كنا وحدنا في العالم، نجعل من كل لقاء عيدا؛ وكان الصبي يرى دموع أمه وهي تقرأ القصائد ويراها أمام المرآه ولا يتكلم، وكانت الحرب قائمة والرجال في الجبهة، ولا حضور في حياة الطفل سوى للنساء.

والطفل الذي صار رجلا كان يحلم، والماضي في الحلم ليس بعيدا. ولكن «المرآه» ليس الماضي وحده. وهو الحاضر أيضا، والصبي نفسه، وهو اليوم صار رجلا، يواجه المشاكل ذاتها مع زوجته التي واجهها والده مع أمه، وابه يتألم من ذلك، كما كان هو يتألم، والتاريخ حاضر باستمرار يطبع الحياة بحركته وبألوانه. فالى جانب حكاية الصبي والأم، ثم الرجل والزوجة، وعدم الفدرة على الاتصال، على الحوار، هناك التاريخ. هناك حرب اسبانيا وقصف مدريد، وهناك الجمهوريون الاسبان اللاجئون في موسكو منذ ٣٥ سنة والذين يحلمون باسبانيا وبحفلات مصارعة الثيران، وهناك برلين وجسد هتلر مينا، وحفلات النصر في موسكو، وانفجار قبيلة ذرية، والجماهير الصينية ترفع فالكتاب الأحمر، في بكين، وحراس الحدود السوفيات يواجهون بصعوبة المتظاهرين الماويين على الحدود السوفياتية وحراس الحدود السوفيات تركت في حياة ألكس الصبي والرجل أثراً عميقاً، وتركت في حياة الكس المبي والرجل أثراً عميقاً، وتركت في حياة وطها، أنه وطنه، وهل يمكن تجزئة الذاكرة؟

ولكن تاركوفسكي الذي يروي فصول طفولته يطرح أسئلة ابن الأربعين، لا يحكي في الحقيقة حكاية في «المرآه» ليس ثمة حكاية «المرآه» هو الذاكرة. والذاكرة تحضر نتفا، تذهب بعيداً في الماضي لتنتقل بسرعة إلى الأمس القريب، إلى اليوم، إلى اللحظة، وتاركوفسكي بنى فيلمه كما تستعيد الذاكرة صورها، وكما يتجول الشاعر في الزمان والمكان. وفيلمه فيلم رموز، فيلم كناية، هل يرمز اللاجئ في موسكو والذي لا يكون سعيدا إلا عندما يتذكر اسبانيا والفلامنكو ومصارعة الثيران، إلى انسان آخر، إلى ابن روسيا، إلى تاركوفسكي نفسه الذي يرى السعادة في الماضي، في ذلك المشهد الذي ينتهي به الفيلم حيث الاب والأم يتعانقان أمام بيت المطفولة في ريف روسيا وسط الغابات؟

«المرآة» هو البحث عن الماضي، عن الذات، عن الأنا، عن النحن، وهو أيضا البحث عن السعادة. الدستور/ للدن/ ١٩٨٠

ستالكر

فيرا شيتوفا (روسيا) ترجمة مجلة الفيلم السوفيتي

ستالكر

يرد اسم جول فرن عن حق وجدارة في عداد أسماء أولئك الكتاب الذين نسميهم بمرافقي البشرية. فإن جول فرن، مؤسس نوع الأدب الروائي الخيالي العلمي، والاديب الرومانطيقي، والإنساني النزعة، والمؤمن إيمانا راسخا بنور وقوة العلم والتقدم، يقودنا إلى السهول القمرية المرتفعة، وإلى أعماق المحيطات، وإلى الجزر المجهولة، وإلى رحاب القطب الساكنة وحتى إلى أعماق كوكبنا الأرضى، فإن إحدى رواياته تسمي «رحلة إلى مركز الكون».

وللمرة الثانية بعد فسولاريس، يؤكد المخرج أندريه تاركوفسكي بالفعل اهتمامه الفني الحاد بالتخيل العلمي، فقد انجز للتو تصوير فيلم نقلا عن قصة للكاتبين الخياليين السوفيتيين الواسعي الشهرة الأخوين أركادي وبوريس ستروغاتسكي ووليمة على حافة الطريق،، وهذا الفيلم الذي اسمى في ترجمته السينمائية فستالكر،، إنما يمكن تعريفه فبرحلة إلى مركز الروح..



ستالکر عام (۱۹۷۹)

يختار تاركوفسكي وضعاً خارقاً، اقصى كما اعتدنا القول الآن – كوكبا بعيدا افي سولاريس، أو منطقة من الأرض في «ستالكر» تزوره كائنات كونية مجهولة لكي تمتحن الإنسان وتعرفه، كما في مختبراًو في حقل اختباري. وان «سولاريس» و «ستالكر» إنما هما الإنسان نفسيتان فائقتا التوتر، لأن ابطالهما مذنبون أمام الطبيعة وأمام الناس الآخرين وأمام انفسهم بالذات، ويتألمون لذنبهم، انهم مذنبون لأنهم يطوون على أنفسهم في متاهات العولة والأنانية، وفي جفاف صحراء التجريدات العلمية الخالية من كل مسحة انسانية، ولكن ذنبهم الأكبر هو انهم فقدوا الأهم والأعز والأغلى، أي القدرة على الاستماع إلى إنسان آخر وعلى فهمه وحبه.

ويحاكمهم تاركوفسكي لكي يحكم عليهم بأرهب عقاب، أي بالعزلة، بالحنين الأسود الضاري العنيف في فراغ الروح الحبت، كلا، لا يصح أن نورد هنا هذه الكلمة – الروح، لأنه لا وجود لها فيهم، فهي موجودة في كريس كلفين «سولاريس» وفي إنسان لا نعرف اسمه الحقيقي لأنه يسمى نفسه «ستالكر».

إن الفيلم لا يتنبع الكتاب حرفا حرفا، وخطوة خطوة، إذ ان صانعي الفيلم لم يقتبسوا من القصة إلا خطا واحدا، هو ما يسمى هنا «بالممنطقة» فأثناء اعداد السيناريو، حور المخرج مع الكاتبين ستروغانسكي شخصية البطل الرئيسي بصورة قاطعة.

ففي الكتاب كان ستالكر ومعناه ومخالف القانون ، مهرب ، من اولئك الذين يتسربون إلى المنطقة ، لكي يغتشوا فيها عن أشياء مدهشة تركتها الكائنات الكونية ثم لكي يبيعوها ، فان ستالكر مهرب يتعامل مع سماسرة محتالين غشاشين ، ولكن ستالكر في الفيلم انسان يتعرض للمخاطر والحرمانات والملاحقات ، فان والمنطقة ، محروسة بدقة ، ولا يمكن دخولها إلا بالتعرض لحطر الموت ، والذين يعتقلونهم عند مداخل المنطقة ، يحكمون عليهم بالسجن لمدد كبيرة ولكن لا في سبيل الكسب بل لأنه يجلب إلى هنا اشخاصا فقدوا مغزى الحياة وفقدوا الأمل ، يجلبهم لكي يتمكنوا ، بعد اجتياز عتبة الغرفة السحرية ، من الإعراب هنا عن أعز امنية لهم ، فتتحقق هذه الأمنة .

إلا أن ستالكر نفسه لا يستطيع ، من جراء شرط غريب، ان يتخطى عتبة هذه الغرفة، ولايستطيع أن يعيد الصحة إلى ابنته المشلولة القدمين، ونما يستثير الحزن والرعب في نفسه أنه هو المسؤول عن مرض ابنته، إذ يُرزق «السالكرون» اولاد مشوهون.

ولكن المنطقة هي أعز شيء بالنسبة لهذا الرجل، فالسكون يسود هنا، وهنا لا وجود للناس، وهنا تتميز التضاريس التي تنطوي على مصايد غدارة ومصاعب قاتلة بخاصة جذابة، هي القدرة على التحول وفقا لروح الانسان بالذات.

وخارج المنطقة عالم مسيخ ، قبيح ، ميت ، قدر ، فلقد أمست هذه القارة مزبلة لا تنبت فيها أي نبتة خضراء ، ويهتز فيها كل شيء من قرقعة القارات ، ويعيش فيها الناس في الظلام ، في انحباس الهواء ، في أجواء خانقة ، زمن الأحداث غير مسجل اطلاقا ، ولكننا ندرك ان المقصود هو المستقبل الذي يتهدد البشرية إذا لم نستدرك الحال ، اذالم نكف عن نهب الكوكب الارضى واغتصابه وتدنيسه . . فان فيلم هستالكر» هو أيضا فيلم تحذير .

يتميز أندريه تاركوفسكي بمسحة فردية نادرة بالوفاءة لبواعث جمالية كالماء والنار والعشب الذي يلاعبه النسيم، والمطر المفاجئ، وفي فيلم «ستالكر» يخلق عالمًا غربياً، متناقضا، متغيرا بلا انقطاع، دون ان يلجأ إلى حيل التصور على اختلافها، فهي ، بكل بساطة، غير لازمة، لأن الحيالي، الاصطلاحي يملاً هواء الفيلم كله، إن غير المدرك قد تخفى هنا تحت سطح الأشياء والامور العادية تماما، وهو مخفى في المنظر الطبيعي العادي.

والناس؟ لعل المحرج لم يكن في أي من أفلامه – ما عدا فيلم وطفولة إيفان، حريصا بمثل هذا القدر على تصوير ابطاله على الصعيد النفساني – وكأن هؤلاء الأيطال، وهم اربعة – ستالكر وفي هذا الدور يبرز ألكسندر كايدانوفسكي ممثلا كبيرا والبروفسور والكاتب وقد عهد تاركوفسكي بهذين الدورين إلى أحب ممثليه، نيكولاي جريكو وأنافلولي سولونيتسين وزوجة ستالكر (أو ليس هذا الدور افضل الادوار السينمائية التي ادتها الممثلة الواسعة الشهرة أليسا فريدلينج) شفافون بالنسبة لنا في كل من خلجات نفوسهم، ونعرف كل الشيء عن كل منهم تدريجيا.

إن ستالكر دليل، وهو يبدو من النظرة الأولى متجهما، عديم الشفقة بعائلته التي تعيش حياة صعبة بسبب مهنته الحافلة بالمخاطر، ولكنه بالفعل لطيف، وديع، متفان، فهو يخدم الناس، ويحاول أن يساعدهم . . أما الناس . . «مداليلهم» المثقفون، ذوو الحياة المؤمنة بصورة ممتازة فيتين أنهم تافهون، انهم من اولتك الذين لا يتجردون ولا يريدون أن يفتحوا الباب ويتخطوا العتبة، لأن أرواحهم فارغة، لأنهم يخشون ان يعرفوا انفسهم ويكتشفوا أن أعز ما لديهم، ان الحيم عندهم انحا هو مخز سافل، مسيخ، وهذه الرحله الى مركز الروح، تعزى كل افلاس معنوياتهم واخلاقهم ومشاعرهم وعقولهم بلا رجعة، ورؤية ذلك وليس للمرة الاولى – امر لا يطاق بالنسبة لستالكر لا يطاق، لأن ستالكر يفتش ويفتش عن إنسان أفكاره ومقاصده نقية، ورغائبه حافله بالخير والطية، يفتش عن نام مثله ومثل زوجته، التعيسة جدا، ولكن السعيدة جدا في الوقت نفسه بحبها لزوجها.

فهل أخرج أندريه تاركوفسكي فيلما ملونا بلون أسود، بلون عدم الثقة؟ ألا يرى في الانسان اسسا راسخة لاجل السعادة، كلا، إنه يفكر في أمر آخر ويفعل شيئا آخر، إنه يريد منا نحن المتفرجين، على حد قول هاملت ان فندير حدقات عيوننا إلى الروح، أن نتحقق من النفسنا، نحن أيضا، عند بابنا السحري.

بعد الفيلم السابق، «المرآه» وتعقده وانطوائه واعترافه المؤلم، صنع تاركوفسكي فيلماً موجهاً إلينا، الينا جميعا معا وإلى كل منا بمفرده.

. . . . ويحملوننا على أن نفهم أن حواص الباب السحري لم يؤكدها البرهان. فان ستأكر نفسه يقول: إنه لم يلتق يوماً اناسا تجرأوا على الدخول من هذا الباب . . لربما لا وجود البتة لهذه الغرفة ، ولكنه توجد عتبة يجب على الإنسان ويستطيع ان يعرف نفسه بنفسه أمامها. هذه العتبة موجودة اليوم ، الان ، في حياتنا العادية حيث لا يوجد ولم يكن ثمة أية كاثنات كونية وأية «منطقة» ، بل يوجد واقع معيشتنا اليومية التي تتغلب فيها أحيانا كثيرة الأنانية وانعدام التفكير وخمود العادة .

إن الإنسان ملزم بأن يتذكرها بأن يتذكر هذه العتبة، ملزم بأن يعرف عن نفسه الحقيقة كاملة، مهما كانت مرة أحيانا، لكي يصبح أفضل، لكي ينتصر على نفسه.

فيرا شيتوفا مجلة الفيلم السوفيتي أكتوبر ١٩٨٠

حنين حميس الخياطي (تونس)

أندريه تاركوفسكي ، اسم له اليوم و زنه وصداه في السينما العالمية ، انه أحد أهم عمالقة السينما العالمية بلا منازع، ولا أحد يقدر أن يشكك في قيمته حتى البيروقراطية السوفياتية، أو قل إن هذه البيروقراطية متمسكة بمبادراتها السلطوية حتى أصبحت عدوة تاركوفسكي وأمثاله من السينمائيين السوفيات ذلك أن تاركوفسكي سوفياتي أو بالأحرى روسي الثقافة والنزعة مثل نظيره كونتشالوفكسي الذي ساعده على إخراج فيلمه الطويل الأول «طفولة ايفان» (١٩٦٢) الذي نال جائزة مهرجان «البندقية» في السنة نفسها واعتبره الفيلسوف الفرنسي الراحل جان بول سارتر من أهم آثار الستينيات.

أما الفيلم الذي فتح أمام تاركوفسكي أبواب العالمية ولكنه أغلق عليه أبواب بلده فهو فيلم



وأندريه روبلوف الذي منع طيلة ١٢ سنة من العرض لأنه يرمي عرض الحائط بالنفسيرات والشروح المادية ليعمد إلى مواقف روحانية، يندمج فيها الفنان بالمادة، يمتلكها، يطورها، فتصبح معبرة عنه وعن أمانية، وما أفعال روبلوف ومواقفه الا تجسيد لهذه النظرة. وعلى رغم الصعبات والعراقيل، يتمادى تاركوفسكي في بلورة نظرته الشخصية إلى تعامل الانسان مع المعقيدة وبالأخص مع روح الديانة الأرثوذوكسية (تبار بين التيارات المسيحية العديدة انشق عن كنيسة روما سنة ١٩٧٤)، ونجد ذلك في أفلام وسولاريس، (١٩٧٢) والمرآة (١٩٧٤) وبالأخص في فيلميه الأخيرين ستالكر ١٩٧٩، والحنين ١٩٨٣ ومن المعروف ان أندريه تاركوفسكي اهتم بدراسة فنون عدة مثل الموسيقي والفنون التشكيلية وعلم الجيولوجيا ودرس اللغة العربية مدة ستين (١٩٥٧، ١٩٥٣) وقد نجد لهذه المعرفة أثراً على أعماله السينمائية.

و«الحنين» كما هو معروف في اللغة العربية هو «الشديد من البكاء والطرب، ويقال هو صوت الطرب كل ذلك عن حزن أو فرح، والحنين هو الشوق وتوقان النفس». (لسان العرب) وفيلم أندريه تاركوفسكي هذا يدور موضوعه على الحزن والطرب، والشوق والمعاناة، شوق الانسان إلى معرفة الحقيقة ومعاناة البحث عن الحقيقة.

لقد شاهدنا الكثير من الأفلام التي تدور أحداثها في شمال ايطاليا، كانت المناظر مشمسة وافاق الرواي واضحة جلية والطرق الزراعية تدل على مرور الانسان. وتحت انظار هذا السوفياتي اللاجئ، تصبح هذه المناظر ضبايية ممطرة مبللة تدوب فيها علامات الأشياء والطرق الزراعية خالية، بهذه المناظر بيدأ فيلم «المحنين» مثقف روسي تصطحبه فناة جميلة ذات شعر شعث يغطي كتفيها ويبحث الروسي عن أثار مؤلف موسيقي في أماكن ليست لها علاقة ظاهرية بالموسيقى، مثل الشعر، موجودة في أي مكان ويصعب اكتشافها إلا لمن لديه بالموسيقى، وكأن الموسيقى، مثل الشعر، موجودة في أي مكان ويصعب اكتشافها إلا لمن لديه الموسية وصاحبنا جورسياكوف (تمثيل أولاغ يانكوفسكي) يبحث في مخيلته وواقعه وذكرياته في آن واحد ثلاث نساء وطفل وكلب، واقفون كأنهم اقتلعوا من النسيان. هذا هو الماضي أما المخيلة والواقع، فهما يمتزجان ويضاعلان. ذلك المنزل الذي يسكنه جنرال يحب الماضية، وهؤلاء العمال الذين يبحثون عن «أشياء» بين ماء المسبح الساخن، وذلك الأوبرا الصينية، وهؤلاء العمال الذين يبحثون عن «أشياء» بين ماء المسبح الساخن، وذلك وذلك

الناس إلى الحقيقة. وبين هذه المشاهد يحمل يانكوفسكي شمعة يريد ايصالها إلى مكان ما من دون أن تفقد شعلتها، يخفق مرة وثانية وينجح ثالثة. . ولكنه يفقد الحياة.

ليست أفلام تاركوفسكي صعبة، ان مواضيعها تتلخص في عبارة «البحث عن الحقيقة» ولكنها غزيرة المفاهيم والصور والمعاني، كل صورة وكل مشهد في حد ذاته يمثل طبقة جيولوجية في حقل المعرفة والأحاسيس ولكنها مترابطة بواسطة الشعر، والشعر هنا من تأليف والد تاركوفسكي والذكريات في هذا الفيلم هي المحرك الأساسي في البحث عن الذات والتوق إلى الأبدي، إلى الله ولا غرابة في أن يبدأ الفيلم بمشاهد في كنيسة وينتهي بادماج الطبيعة ذاتها في كنيسة أكبر.

تاركوفسكي في فيلميه الآخرين يبرهن عن كونه صاحب رؤية فذة ليس لها مثيل في عالم السينما. كل عنصر من العناصر والفيلمية، مختار بدقة وبدون صخب كما هي الحال في معظم أفلام العالم، ومن المؤسف حقاً أن يجد هذا الفنان في الاتحاد السوفياتي. أنه متهم بالنخبوية وبطرح المواضيع الأخلاقية والفلسفية واستعمال المنظور التقييم الذاتي وعدم الاهتمام بالجمهور. وكل هذه الصفات تتنافي وسينما والواقعية الاشتراكية».

لذا، أخرج تاركوفسكي خمسة أفلام في عشرين سنة من العمل في الحقل السينمائي السوفياتي . أكثر من ذلك ، عمل ممثل الاتحاد السوفياتي وسرجي بندارتشوك في دورة وكان السينمائي المدة ١٩٨٣ على ألا يحصل فيلم وحنين على جائزة ، فنال الفيلم جائزة الابداع مناصفة مع فيلم والمال لروبرت برسون الفرنسي . ولم يوزع هذا الأثر القيّم والرائع الا بعد سنتين من إنتاجه غريب أمر السينما السوفياتية إنها تقتل اطفالها الأذكياء لتطعم أطفالها العاجزين فكرياً وسياسياً وسينمائياً . . ثم تشكو من هيمنة السينما الأميركية؟

اليوم السابع/ باريس ١٩٨٥/٦/١٧

القربان محمد رضا (لبنان)

القربان

ملخص: التقاء عدد من الأشخاص في يبت الكسندر احتفاء بعيد ميلاده، التلفزيون يعلن عن نشوب الحرب الثالثة وانفجار القنبلة النووية. الذعر يصيب الزوجة أديلاد بهستيريا، والطبيب فكتور يحاول اسعافها، ولكن ساعي البريد أوتو، المثقف والمطلع، يوحي لألكسندر بالذهاب إلى ببت ماريا (ساحرة طبية وخادمة يبوت) في نفس الليلة لممارسة الحبممها لأن ذلك سيخلص العالم من خطاياه. يتسلل ألكسندر في ذات الليلة من يته إليها لكنه هناك يحس بالرغبة في الحنان والتعبير عن الذات، أكثر من ترجمة أحاسيسه إلى غرائر. في صبيحة يعس بالرغبة في الحنان والتعبير عن الذات، أكثر من ترجمة أحاسيسه إلى غرائر. في صبيحة اليوم التالي، وبعد عودته إلى يته، يتهز فرصــة تناول الجميع، بما فيهم ابنه الذي لا يتكلم



أندريه تاركوفسكي مع ابنه أثناء تصوير فيلم «القريان» عام ١٩٨٥

الإنطار – بعدما تبين أن النبأ لم يكن صحيحاً – ويقوم بحرق بيته الكبير بأكمله تنفيذا لوعد كان قد قطعه في دعائه إلى الله بأنه مستعد للتخلي عن كل الماديات إذا ما منح الله الانسانية فرصة أخرى.

هذا هو ثالث فيلم للمخرج أندريه تاركوفسكي ينتخبه «كتاب السينما» في قسم وأفضل أفلام العام». الفيلم الأول كان «ستالكر» (١٩٨٣) وقد ورد في الكتاب الأول، ثم «حنين» (ونوستالجيا» – ١٩٨٤)، وقد ورد في الكتاب الثاني، والآن فيلمه الجديد والأخير بعدما توفي في أواخر العام الماضي.

أنه لمخزن كثيراً ذلك الموت عندما يطال أناسا تحب فيهم عطاءهم ومقدار ونوعية هذا العطاء ، بدءا من التاريخ القديم عرف الانسان الأول أن الموت قدر لا مغر منه يصيب الجميع ، لكنه إلى جانب ذلك عرفوا ان اسمى الأحزان هي تلك التي تغلف منايا الذين صنعوا الأجزاء والاطراف الروحية والاجتماعية والأدبية والفنية من هذا العالم . الكفن يكبر ليسع ، إلى جانب الجنة المادية ، مقادير مسلوبة من كل متأثر أو متعلم أو متحسس للعطايا الانسانية التي وهبها ذلك الانسان ، لكن المقارنة بين موت الكبار – وتار كوفسكي لا ريب أحدهم – وبين المخرج كحالة راهنة ، ليس من باب المناسبة وحدها ، بل أن العلاقة بين الحياة والموت ، والدرب المرصوف بين الإنسانية والعطاء هما موضوع هذا الفيلم .

العلاقة بين حال تاركوفسكي وحال بطله ألكسندر لا يمكن تجرثتها إلا في حدود بعض تفاصيلها التي ترسم، في النهاية، الفوارق الواهية بين الحياة والفيلم الجيد، وان كان المرء قد تفاصيلها التي ترسم، في النهاية، الفوارق الواهية بين الحياة والفيلم الجيد، وان كان المرء قد تقدي لو أن الجائزة الأولى لمهرجان «كان» الأخير والمحمد» فليس من باب عاطفي على نحو تقدير يرضي الأحاسيس ويظهر «كان» على صورة المتفاعل مع الحالات الإنسانية الخاصة، بل لأن «القربان» هو الفيلم الذي يستأهلها بالفعل والسبب الوحيد في كونه لم يحصل عليها يكمن في أن المهرجان مازال يسعى ـ منذ سنين والسبب الوحيد في كونه لم يحصل عليها يكمن في أن المهرجان مازال يسعى ـ منذ سنين للهرمة للأميركين (الأكثر اتفاقاً عليه) بأن محفله ليس للأفلام الفنية وحدها على أساس أن «المهمة» فيلم ذو طابع غربي/ هوليووودي (مقابل طابع شرقي/ سويدي يتحلى به فيلم تاركوفسكي) ولو أنه على قدر من الجودة.

الناقد يجد نفسه غير قادر على تجاهل هذا الموضوع لأن «القربان» (الذي خرج بجائزة لجنة

التحكيم الخاصة الكبرى التي مازالت على اسمها الثانية) يبحث فيما يبحه شؤونا تنصل بالماديات والروحانيات . بذلك التوازن المفقود في حياتنا والمفقود كذلك في نتائج لجنة التحكيم . هذا إلى جانب أن أية مقارنة (سنبتعد عنها هنا) بين الفيلمين أوبين «القربان» وأي فيلم اخر قدم في «كان» لا تنتهى – لغويا وجماليًا وفنياً أيضاً – إلا لصالح فيلم تاركوفسكي .

في تناولي لفيلم «ستالكر» (ص ١٤٣ – الكتاب ١) كتبت ما يلي :

فيلم صعب، وربما أندريه تاركوفسكي اليوم هو وأصعب، مخرج على قيد الحياة، لكن الذي لا شك – عندي – فيه هو أنه، مع (ستانلي) كوبريك مثلا، هو من القلة النادرة في سينما اليوم التي تؤلف أفلامها تأليفا يتناول كل لقطة وكل عنصر تتضمنه، انه يحول الموسيقى والشعر والتاريخ والسياسة كلها إلى مرئيات وذلك بتسليط كاميرته على عناصرالحياة المرئية ذاتها وكأنه يسدد على أن كل الفنون والفلسفات قد انطلقت من الطبيعة ذاتها، وعمرت طويلا مستمدة حياتها من حياة الشجر والماء وكذلك الإنسان ولو أنه دوما ما يقى موضع تساؤل مئيره.

الملاحظة ذاتها يمكن أن تقال عن «القربان» بل هي ذاتها التي تغلف كل اعمال
تاركوفسكي الذي يؤمن بأن الفنان الحقيقي هيبع خطأ مستقيما واحداً وان يكن بتكاليف باهظة
أو بمستوى غير سوي، انما دائما بأسم فكرة واحدة ومفهوم واحد، (تاركوفسكي في كتابه
«فحت في الزمن - ١٩٨٦) سينما تاركوفسكي هي مزيح من البحث عن التوازن المفقود بين
الروح والمادة في عالمنا وبين الباس تصرفاتنا وحياتنا غلافات جمالية وشاعرية ورمزية، سينما
لتقديم الأعماق لأن لا شيء في الواقع هو فقط على ما يبدو عليه في الظاهر، ولأن السينما
عنده، تخسر من شخصيتها الكثير عندما لا تحاول استيعاب اللامرئيات من زمن ونفس
وروح، لاحظ اعتداءه إلى الطريقة التي يصور بها الهواء. في «المرآه» وحين تجلس بطلة الفيلم
(مرجرينا تريكوفا) أمام العشب الأخضر الممتد صامتة. نسمات هواء تبدأ بالورود وتزداد اتساعاً
ورقع المخطها بالنظر إلى العشب الاخضر وهو يبدأ بالتمايل، لاحظ في «حنين» و «القربان»
الشبايك المفتوحة والستائر المتطايرة دوما بفعل الهواء. انها دوما كذلك حتى لتكاد تقرر النهوض
من مكانك واغلاق ذلك الشباك. تلك المروج وتلك الستائر انما تنحرك بفعل النسيم، وهذا
النسيم هو بيت القصيد في تلك المشاهد لأنه جزء من الطبيعة التي يريد تاركوفسكي الحديث عنها
وابراز دورها في كل فيلم له.

في بداية القربان يفتح تاركوفسكي على أرض سويدية مفتوحة وشاسعة. هناك بحيرة في يوم ضبايي ساكن، أول ما نلحظه رجل وابنه يزرعان شجرة ويدعمانها بالاحجار، كلاهما بعد ذلك، يتعدان ويتقاربان ومن بعيد يأتي ساعي البريد على دراجته وتمضي الكاميرا في مشهد يمند عشر دقائق، أو نحوها، عاكسا ملامح من شخصيات الأشخاص الثلاثة. بعد ذلك نتقل مع الرجل وابنه إلى حقل اكثر اخضرارا، الأب جالس يروى حكاية وابنه يلعب قريباً. ينسحب الابن من الصورة بطيئاً، وتتحول الحكاية إلى كابوس داخلي مؤرق. يفيق الأب من كابوسه ويبحث عن ابنه في هلع، ابنه، الذي لا يتكلم، ينقض عليه فجأة في ايحاء يربط بين مخاوف الرجل الدفينة (من الحياة والمستقبل على الأقل) وبين تجسيد ذلك الحوف في شكل معالم الجيل.

الفيلم يأخذنا بعد ذلك إلى عالم الرجل الذي يعيش عصرا غير انساني. في عيد ميلاده (ذات اللية) هناك زوجته والخادمة والطبيب وساعي البريد واما ابنه (الابكم؟) فإنه يصعد غرفته لينام. هنا يصرف تار كوفسكي وقتا ملحا لدخول اعماق هذه الشخصيات القلبلة التي جمعها، زوجته التي تفيق من هستريا انتابتها ذعرا عندما مسمت بالانفجار النووي تتساعل قلماذا يفعل الناس مالا يديدون؟ موحية بأنها لم تكن تريد هذا الزواج، كلامها هذا لايضايق زوجها ولا صديقهما الطبيب الذي مازال يمني النفس بالسفر إلى استراليا وبدء حياة جديدة. ساعي البريد فيلسوف تعلم من القراءة التاريخ والثقافات وهديته إلى الكسندر في عيده خريطة قديمة لاوروبا، خريطة تعلم من القراءة التاريخ والثقافات وهديته إلى الكسندر في عيده خريطة قديمة لاوروبا، خريطة المشرق الاوروبي بالغرب) يتبعه – بعد دقائق وجيزة – إعلان التلفزيون السويدي بأن حربا قد الشرق الاوروبي بالغرب) يتبعه – بعد دقائق وجيزة – إعلان التلفزيون السويدي بأن حربا قد اشتملت وان القنبلة النووية قد القيت. هنا يبدأ أهم ما في الفيلم: ألكسندر الدائم القلق على ابنه النائم صار وحده بعدما القي الليل بوشاحه. يتجه إلى الله (مباشرة وليس عبر الصلات المتأثرة به والنالوث المقدس») طالباً منه أن يمنح العالم فرصة أخرى «افعل ما تريد» يؤكد ثم ينسحب إلى وحي له بمعاشرة الساحرة الطيبة ماري. يتسلل من يته ويصل عندها، لكنه يجلس هناك يحادثها يوجي له بمعاشرة الساحرة الطيبة ماري. . يتسلل من يته ويصل عندها، لكنه يجلس هناك يحادثها يوجي له بمعاشرة الساحرة الطيبة ماري. . يتسلل من يته ويصل عندها، لكنه يجلس هناك يحادثها ووجكي أمامها ثم يعود، أو بالأحرى غيده يستيقظ ثانية على صوت آخرى.

إلى جانب الخيط الديني المسحوب بدءا من التوجه إلى الله (وتاركوفسكي المخرج الروسي

الوحيد الذي أعرفه مؤمناً إلى هذا الجدا ومرورا بالرمزيات والموحيات من الأسماء والشخصيات. هناك خيط آخر هام للغاية ايضا يمتد طوال هذا الفصل. ذلك ان سرعة نهوض الكسندر من الاريكة حيث طرق اوتو الباب مقصود بها عدم الولوج في المعالجات التقليدية للحلم، ، لكن هذا لا يعني ان الكسندر لم يستغرق في النوم فعلا - بعد دعائه - وان أوتو اتحا للحلم، ، لكن هذا لا يعني ان الكسندر لم يستغرق في النوم فعلا - بعد دعائه - وان أوتو اتحا تكن بدورها حلما، وما يؤكد ذلك استيقاظها ثانية بعد افتراض عودته إلى يته . أهمية هذه النقطة هي الفصل بين الحلم والواقع . كلاهما في النهاية مر ، الأول لأنه غير قابل للتحقيق والثاني لأنه معيش أساساً ، لكنهما متباعدان نحواً حين يصل الأمر إلى محاولة الحروج من أي منها بتنيجة . دعاء ألكسندر ، إذن ، يتبعه حلم القدرة على تحقيق المستحيل وانقاذ العالم . النقطة غير المهمة الوحيدة هنا هي الوقوف كثيرا في تحليل ما إذا كان ذلك الفصل حقيقياً أو حلمياً لأن كلا الاستنتاجين غير كاملين وقد قصدا ان يكونا هكذا .

المهم، فعليا، ان الحرب النووية لم تنشب، وسواء تفسير ذلك يعود إلى استجابة الله لدعاء الكسندر أو لا، فإن الكسندر نفسه اعتبر أن عليه رسالة يؤديها وهي نبذ نفسه بعيداً عن العائلة والماديات أنه يحرق بيته الحشبي الكبير. يقدم بذلك قرباناً صغيراً/كبيراً دون أن يصاب بلوثة الفعل وان كان نقله إلى المستشفى ينم عن عدم اعتقاد الآخرين في خير.

المشهد الأخير زبدة الفيلم وأحد أجمل مشاهده: الصبي تحت الشجرة ذاتها وقد بدت الآن ممشوقة، طويلة وجميلة، الابن يستلقي تحتها في راحة والكاميرا ترتفع من عند ساق الشجرة الى جذعها ثم فوقها كاشفة عن البحيرة الجميلة الساكنة حيث ينتهي الفيلم. لقد حقق الصبي وصبة والده: حمل رسالة الاستمرار وجمالية المشهد توحي بأنه قد نجع، كما تشدد علي دوره في بناء مستقبل أفضل.

تاركوفسكي يهدي الفيلم إلى ابنه، كما يفعل الكنسدر بغرسه تلك الشجرة، وهذا يبدو طبيعا مع كل ما يحمله الفيلم من ملامح عاطفية وعقلانية تشدد على العطاء والبذل من اجل المستقبل. ولأن سينما تاركوفسكي واحدة فإن المرء يتبع، ولو بمشاهد مختلفة من فيلم إلى آخر، مفاهيم ومقولات يؤمن المخرج بها ويكررها مؤكدا أهميتها . فكما في سولاريس وستالكر هناك تساؤل حول ما آل اليه العلم هنا يضع المخرج يده على قلب الحقيقة عندما يضع

على لسان بطله الكسندر التساؤل المرعن ذلك العلم الذي دوماً يبدأ كخطوة في صالح الانسانية لينقلب ضدها (سولاريس، بأكمله كان عن هذا الموضوع). أيضا هناك الايمان أن تاركوفسكي لا يقدم فيلما انجيلياً لكنه يقدم فيلما دينيا/ روحانياً فريدا كان قد سبق وأن أوحي به في «أندريه روبلوف» سولاريس، ستالكر، وحنين الرمزيات المستخدمة ليست بدورها جديدة الماء عنوان الحياة موجود، مطراً او بحيرة أو نهرا، في كل أعماله، العشب والهواء وأشياء الحياة التي تتنفس من طبيعتها. الأكثر من ذلك الصبى الذي لايتكلم هو ذاته – رمز وبعد – الفتاة البكماء في «المقتفى» والمعنى المنشود هو جيل مسلوب من حق الحياة بفعل الحاضر الموحش.

هذه التكرارات لا تضعف أيا من أفلامه ، بل هي ملامح اساسية تحفظ لها قيمتها الفكرية كما الجمالية ، ما هو جديد هنا هي درجة مزجه بين اسلوبه التعبيري الحاص وذاك التابع لفنان آخر هو انجمار برجمان ، تاركوفسكي هنا هو في أرض برجمانية ، البيت على البحيرة ، الوداعة ، الفاصل الزمني المنساب بين الشخصيات ، المثل الرئيسي (جوزفسون) ومدير التصوير (نكفست) كلها عناصر برجمانية ، كذلك هناك الأعجاب المتبادل بين تاركوفسكي وبرجمان وإلى حد يصير صحيحاً القول أن تاركوفسكي ليس تلميذا بل هو بدوره استاذ له مقومات ومعالم والي حد يصير صحيحاً القول أن تاركوفسكي ليس تلميذا بل هو بدوره استاذ له مقومات ومعالم خاصة وحقيقة ان فيلمه الأخير هو القريب من عالم برجمان لا يعني سوى الاستفادة من ذلك العالم في معالجة مناسبة .

الفيلم ملىء بالرغبات والهموم الإنسانية. يكفي الهاجس النووي الذي نعيشه والذي عكسه تاركوفسكي هنا بأصغر وأبسط وسائط تعبير: صوت طائرات حربية هادرة، بيت يهتز، صوت وصورة (غير واضحة) تلفزيونيان يعلنان نهاية العالم، الذعر الذي يصيبنا هو ذاته الله يكن اكبر - من ذلك الذي كان سيصيبنا لو أنه عمد لتصوير الهول الواقع، تاركوفسكي لا يتجنب المشاهد ذات الحجم الكبير وينجع في تصويها لتخدم فكر الفيلم تماما كما الصغيرة، مشهد المشاهد ذات الحجم الكبير وينجع في تصويها لتخدم فكر الفيلم تماما كما الصغيرة، مشهد الحريق حي وكبير والكاميرا تتبع انتشاره وكبره منذ أن بدأ صغيرا يلتهم الستائر في احدى الغرف الحريق، إلى أن حوى البيت بأكمله محولا اياه إلى شعلة واحدة، في مشاهد مختلفة قبل فعل الحريق، يعود الكسندر / تاركوفسكي لالقاء النظرة على الصبي / المستقبل. هذه المشاهد المعقمة بالحب يعود الكسندر / تاركوفسكي لالقاء النظرة على التعبير كأي من المشاهد المباشرة والمفزعة الأخرى مثل والسكينة هي بذات الجمال والقدرة على التعبير كأي من المشاهد المباشرة والمفزعة الأخرى مثل نشوب الحرب أو الحريق الكبير. بفضل نكفست، يجيء التصوير خطوات متقدمة صوب الفن نشوب الحرب أو الحريق الكبير. بفضل نكفست، يجيء التصوير خطوات متقدمة صوب الفن نشوب الحرب أو الحريق الكبير. بفضل نكفست، يجيء التصوير خطوات متقدمة صوب الفن

الجمالي/ النفسي المطلق، لكن تاركوفسكي هو الذي يبقى ممسكاً في النهاية بكافة الحيوط والابداع الذي نلتهمه بأحاسيسنا - على طول مشاهده - يضعنا مباشرة في أوج حالة الفن السينمائي قيمة وجمالاً وفكراً . ان مات دون فيلم آخر، فاعمال تاركوفسكي الطويلة السبعة تبقى حضارة مؤلفة مسيرة أحد أهم فناني القرن.

كتاب السينما / بيروت

1444

الباب الخامس

فنانون وكتاب

ستانسيلاف ليم مؤلف «سولاريس»

هناء عبد الفتاح

ستانسيلاف ليم مؤلف «سولاريس»

ولد ستانيسلاف ليم عام ١٩٢١ في بولندا ، وأنهى تعليمه متخصصاً في السبيرناتيكا أي علم الضبط ، وقد احترف الكتابة وتخصص في كتابة الدراسات والمقالات والقصص العلمية ، وله تجارب مسرحية فانتازية هامة .

يعد ليم أحد المجربين الأوائل وأهم الرواد في مجال الرواية والمسرحيةالعلميتين البولندية ومجددهما، وتشمل – عنده – موضوعات وقضايا إنسانية ويبولوجية تساير التقدم العلمي والحضاري. من أهم أعماله الروائية، غيمة ماجيلان – ١٩٥٥ وعدن ١٩٥٩ وسولار ١٩٥٨، والرهم الكبير ١٩٥٨، والرهم الكبير ١٩٥٨ وأهم مسرحياته التجريبية في مجال أدب مسرح الخيال العلمي، أأنت موجود يا مستر



سولاريس ١٩٧٢

جونز؟! وساعة استقبال البروفيسور تارانتوجا – وليلة قمرية – وهمي المسرحيات التي نقوم يترجمتها في هذا الكتاب.

قام ليم كذلك بكتابة العديد من الأبحاث العلمية الأدبية حول شتى الموضوعات والقضايا الثقافية، حيث تتداخل فيها النظرية الأدبية وعلوم الفلسفة والجمال.

ومن بين هذه الدراسات كتاباه الهامان «فلسفة الأحداث العارضة» ~ ١٩٦٨ – الفانتازيا المستقبلية ١٩٧٧.

كتب عنه النقاد والبحاثة الأوروبيون عدداً من الكتب النقدية والعلمية، آخرها وليم والآخرون» للباحث البولندي انجي ستوف.

انشغل ليم في المرحلة الأولى من إبداعاته بقضايا هي مزيج من المناظرات الأدبية والفلسفية الإنسانية العامة والمستقبلية ، التي اتخذت طابعاً تجريبياً خالصاً . ويريد ليم في كتاباته تصوير لقاء الإنسان بطواهر متغيرة تختلف اختلافاً بيناً عن الطواهر الطبيعية المتسمة بمعايير وقياسات أساسية تتوافق وطبيعة الأرض التي نحيا فوقها .

تبقى هذه الظواهر حتى النهاية غير مفسرة، حيث الفضاء الحقيقي هو فضاء لا نهائي، وحيث البشر ذوو المعايير والقياسات الأرضية ليس بمقدورهم تحليلها والقيم بتفسيرها ويقوم ليم بالاستعانة لإيضاح مفهومه داخل كتاباته الروائية والمسرحية بالنظرية الأنثروبولوجية، ليطرح تساؤلات هامة.

ما الذي سيحدث للإنسان إن التقى بشيء أو ظاهرة تتفوق على قدرات علمه
 واستبصاره ۱۹

- أسيكون بمقدور الإنسان أن يقنع بها، ويوافق على وجود المتفوق عليه؟!

وتبقى الأسئلة مطروحة، وهي أسئلة قلقة مستفزة، باحثة لها عن إجابات من وراء سطور أعمال ليم المتضمنة أطروحات عملية وفلسفية، تشير إلى معنى الوجود الإنساني فيما وراء الطبيعة، وتثير تساؤلات هماملتية، أخرى حول عجز البشر عن فهم عالمهم المحيط: أي الرغبة في الوصول إلى الحقيقة المطلقة. لا يؤلف ليم كتبه بطريقة فوقية ، أو بأسلوب يعتمد على الإثارة ، لأنه لا يهدف إلى سرد مغامرات بوليسية . إن قصصه ورواياته ومسرحياته تتضمن أفكاراً عامة ، هي جزء لا يتجزأ من الأفكار الإنسانية والعلمية/ الفاتنازيا التي تشغله وتثيره ويتغير أسلوب ليم بتغير المراحل الزمنية المخاقبة . فهويرى أن الأدب المسمى särرب عاماً بعد عام من هاوية الخطر . ومنشأ هذا الحفطر مفاده أننا نفقد تعرف الأخطار التي تهددنا ويزداد حجمها في العالم ، لدرجة ، أنه ليس بوسعنا التحقق من وضعيتها الحقيقية وحجمها الطبيعي ، وأننا لا نتيا تما الاختلاف بين وزنها الفعلي وقيمتها الموضوعية ، فيما يتعلق بقدرنا الآني ومستقبليات نتين يقول ستانيسواف ليم:

الحاول أن أتخيل خصوبة ثقافة المستقبل. ليس هذا حدساً جدياً عميقاً، وليس هذا كذلك، إرهاصاً رواثياً. إنه شيء أقرب ما يكون إلى التوسع الميكروسكويي لأفق فكرنا. ولأن الأمر يخص الفكر، وخصوبة الثقافة، وعطاء العمل الفني، وتلك الافتراضات الحيالية، لذلك نكتشف ثراءً في حجم الحيال والتصور في ميدان الأدب. إنه خيال له خصوصيته وسيطرته، وربما يكون هذا الحيال غير مربع، لكن له سلطانا عظيما. إنه خيال من الدرجة الثانية: حيث أبطاله ليسوا بشخصيات إنسانية. مثلما يوجد في القصص العادية، بينما ألفت هذه الأعمال خصيصاً لتعرض أبطالاً آخرين. فهل هذه روايات ومسرحيات فانتازيا خالصة؟

يطرح ليم سؤالا حول كينونة الرواية والمسرح العلميين . . لا أعرف إلى أي مدى كانت صحيحة هذه التسمية . لا أعرف! وأعترف أن هذا الأمر لا يعنيني كثيرا. إنه – على أي حال أدب يظهر فيه عالم خاص بساكنيه لا أقوم بوصفه . إنه أدب خالص وعن الأدب في الوقت ذاته . وليس مفهوماً يقف بالمرصاد ضد الرواية والمسرح . ولذلك فإن أدب ليم لا ينغلق على نفسه في أثناء ممارسة كتابته ، وإنما هو أدب يتخطى حدوده المرسومة . حتى يبدو عليه أنه فن تشكيل المستقبل ، أشبه بتقرير عن اللقاء المستقبلي المرتقب بين الإنسان والآله الحادة الذكاء والحكمة . إنه صنيعة يده ، أطلق عليها اسم جوليم فهو أدب أقرب ما يكون إلى المنهج العلمي النظرة لنصوص مؤلفة من قبل مؤلفين غير أنانين . إنهم مجرد آلات حاسبة (كمبيوتر) . ترهص بمستقبل القرن الواحد والعشرين ، حيث قضية التواجد المشترك لحوار ثنائي: إنساني وغير إنساني

للذكاءين البيولوجي والآلي . ويمثل هذا الحوار بدوره مفتاحاً من مفتايح المستقبل لفهمه والوعي به .

8... في الرحلة التي قطعتها في كتاباتي، لم أكتب عن الشخصيات المتداولة نفسها - يستطرد ليم قائلا - ولو فعلت ذلك لأصبح الأمر مستحيلا من حيث التنفيذ التقني. فضلا عن الشعور بالملل الذي يمكن أن يصاب به قارئي. لكنني أكتب كذلك مداخل ومقدمات لهذه الأعمال، لأسهل استيعاب قارئي لها، وتسعى هذه المهمة برمتها إلى الوصول لما أراه: من أننا لا نعرف في حقيقة الأمر ما الذي سيكون عليه العالم بالضبط؟ ا ويؤكد ليم بأنه ينبغي أن نكون لا نعرف في حقيقة الأمر ما الذي سيكون عليه العالم بالضبط؟ ا ويؤكد ليم بأنه ينبغي أن نكون معدين لكل شيء: أي لكل ما هو ممهد للتفكير على شريطة أن بكون هذا التفكير منطقيا متسما بحساسيته المرهفة. فالأدب لا يعتمد على تلك القواعد القاسية التي يتقيد بها العلم، بل يتعايش داخل العالم المشترك وهو الانحراف عن الأشكال أو اللواقح والأطر التقليدية المتعارف عليها ليمكن للأدب أن يكون أكثر اقتراباً من الحدود التي يسمح بها العلم وتوقعات المستقبل العلمي.

ويصف ليم الرواية العلمية بأنها قد خلقت عالمًا متخيلاً متميزا بأنسجامه.

فهذا النبت المنتج عبر حساسية المؤلفين والكتاب - من أضعفهم حتى أشهرهم - ينشأ في أنهم يدعون تيارا مغايرا لما يسمى بالأدب الشائع ومخالفا له. بل يسعون لتيني ظاهرة أكثر أنهم يدعون تيارا مغايرا لما يسمى بالأدب الشائع ومخالفا له. بل يسعون لتيني ظاهرة أكثر المباعاً ثير اهتماماً أكبر للمتلقى. وهي كتابة أعمال فريدة بأقلام أمهر الكتاب في هذا الميدان، وكان يعتبر النقاد أن القسم الأكبر من هذه المؤلفات مجرد أعمال أدية فاقدة القيمة، وهي لديهم تتساوى في الأسلوب والتناول - سواء كانت أعمالا منتمية إلى أدب الجريمة أو مستفيدة من طابع «الوسترن» - من الأعمال التي تقوم على الإثارة، إن وجهة نظر النقد الأدبي - بهذا المفهوم - غير صائبة.

واستناداً إلى قصص الجريمة التي يرى النقاد فيها أنها تسير على قدم المساواة مع الروايات والمسرحيات العلمية والطابع الفانتازي لهما، نجد اختلافا جوهريا، فأحداث قصص الجريمة تقع في مواقع محددة بعينها، وأعمال كهذه لا تريد أن تكون أكثر من كونها قصصاً شبيهة بتلك التي تبحث عن حلول لألغاز تتطلب من قارئيها ذكاء معيناً، وعلى الرغم من أنه أحياناً يتفوق أساسها الأدبي الذي يتكون داخله نسيج قصة من هذه القصص، فتردادكذلك قيمتها الأدبية بقدر أكثر اتساعاً من مختلف القصص والروايات والمسرحيات العلمية، إلا أن القيمة الفنية فيها ليست بمسألة ذات أهمية.

يعنى هذا أن جميع القصص وتلك الروايات التي تدور حول الجرائم لا تشكل في النهاية بناء أدبياً متكاملاً، بل تبحث بشكل منفرد عن مختلف الأساليب التي لا تصيب القارىء، بالملل ، كما نشاهد في مختلف الحلول التي لا تنتهي للمواقف الدائمة المطروحة ، كالبحث عن مرتكبي الجريمة ، في الوقت الذي تمثل فيه الروايات والمسرحيات العلمية أساساً لبناء أدبي واضح الملامح ، نرى فيه خليطاً من الاتجاهات والموتيفات والأفكار ، يلعب فيها الشر والحير دوراً هاماً لإبداع بنيتها ونسيجها اللذين يعرضان من داخلهما قضايا المجتمع المعاصر . ويسيطر على مؤلفي الإبداع بنيتها ونسيجها اللذين يعرضان من داخلهما قضايا المجتمع المعاصر . ويسيطر على مؤلفي أمام أدب الحيال العلمي صمت مشترك ، ليس فقط تجاه التيار التقني تطور حضارتنا ، بل التوفيق أمام المركبة . ورغم ذلك فإن أسلوب الرواية والمسرحية العلميتين لم يصل بعد إلى مستوى أهمية تلك الطويرة التي تهددنا كظاهرة العالم الآلي الجديد ، حيث يتصف المرقف الأدبي برمته الماتناقش ، فنرى هذا النوع الروائي والمسرحي الجديد يتص قدرات مؤلفيه ، فترتفع قيمة الاعمال وأهميتها على مستوى الأعمال الأدبية الكبرى التي يؤلفها كتاب لا يدركون أنهم الإعمال وأهميتها على مستوى الأعمال الأدبية الكبرى التي يؤلفها كتاب لا يدركون أنهم يملون - كما يصفهم ليم - جماعة كاسندرا القرن العشرين .

وبجوار أدب الحيال العلمي ينبثق الفن الروائي الفانتازي. وكم من الكتاب استخدموا كمية ضخمة من المحابر ليتمكنوا من أن يرسموا بدقة الحدود العلمية والأدبية الفاصلة مابين هذين المصطلحين الحديثين في أدبنا المعاصر، الرواية والفانتازية. إن ليم يتخوف من الصعوبات الناشئة عن أن معرفة الاختلاف بين المصطلحين غير مثمر على الإطلاق، وليس لصالح الأدب الروائي الجديد، بل إن راي براد بري وهو واحد من أشهر كتاب الرواية الفانتازية المعاصرين – يعرف هذين النوعين قائلا:

(. . .) إن الرواية العلمية تعتبر الاين الشرعي والطيع لقانون المواطن الذي يدعى (بالأدب الحالص) فهو يصغى إلى اللوائــــــــ والأطر للعلوم الطبيعية والاجتماعية والنفســــــــــة. إنه مواطن منضبط دقيق، أســـلوبه وطريقه ســـلوكه يمكن توقعهـــما. أما الفانتازيا فهي عمـــل أدبي أقرب ما يكون إلى الجريمة الأدية. فكل فانتازيا تهاجم قانونا ما وتتخطاه. أما فن الجريمة الروائي فيفطي إلهامات المؤلف وأسلوبه حيث يسترد الجسد أولا قبل أن يفجر دماءه (سكتشات ص ١٥).

أما ليم فيرى أن الرواية العلمية تمد يدها لتصافح يد الفضاء وتتعامل معه في رحاية واحتواء بينما تفتت الفانتازيا هذا الفضاء وتديره لصالحها نحو الناحية اليسري، وتقلبه رأسا علي عقب في جزئيات يصعب التعرف عليها، فتوجه البشر لينقذوا عبر جدران المستحيل.

فالرواية العلمية بمعنى آخر - كما يرى ليم - تضع الإنسان بشكل متوازن - فوق قمم الصخور المرتفعة شامخاً، أما الفانتازيا فتلفظه منها، فالسمة الغالبة التي تتصف بها أعمال كتاب الرواية والمسرحية هي أن كل مؤلف يعد نفسه مسؤولا عن تحديد - بدقة - كل من النوعين في كتاباته، ويعرف بالضبط متى يستخدم - على حدة - كلا منهما، وفق الوظيفة والطرح اللذين تستلزمهما طرق الكتابة. ورغم ذلك، فإن جميع هذه المحاولات تلفظ التمسك الشديد بعملم الأساليب التقليدية في التناول والتفسير. وهذا ما يجعلنا - على سبيل المثال - نفرق بين بو وويلز ، فأعمالهما القصصية تقع بين الهلوسة والهذيان عند النوم، وليس من الضروري أن تكون منطقية من قبل الحيال من جانب، وبين الإفلاس المادي المنسم بالجفاف للعالم الذي عن تكون منطقية من قبل الحيال من جانب، وبين الإفلاس المادي المنسم بالجفاف للعالم الذي عن المعالمية تنبق جميع الاستنتاجات النابعة من الافتراضات المقترة من الجانب الآخر. إن كلا اعمالين – العقلي والحيالي - يختلط بعضهما بالبعض، ويتشكلان وفق نسب متباينة تعتمد على حرارة أقلام الكتاب، وجرأتهم في التعبير ومزاجهم اللحظي عند ممارسة الكتابة. فإذا حاولنا فصل هذين العالمين عن بعضهما البعض، فستتحول أعمال هؤلاء الكتاب إلى أعمال عاقرة غير مضرة، يشبه ذلك تلك المحاولة العقية التي تقوم على الحدس التحليلي لبحث مسألة كم تصل مشمرة، يشبه ذلك تلك المحاولة العقية التي تقوم على الحدس التحليلي لبحث مسألة كم تصل نسبتالهرمونات والمذكرة المنفصلة عن «المؤتفة» والمكونة لمقومات شخصية الإنسان المحددة نسبة الهرمونات والمذكرة المنفصلة عن «المؤتفة» والمكونة لمقومات شعدمية الإنسان المحددة وتشرده؟! ويعقد ليم مقارنة بين مؤلف أدب الحيال العلمي والمؤرخ قائلا:

٥٠٠٠ وباعتباري كاتبا غير مؤرخ – يؤكد ليم – حيث لا أملك طموحه، أو الرؤية الكافية التي تجعلني إياه؛ لذا فإني لا أعرف في كتاباتي معلومات كافية عن الظواهر التاريخية داخل الرواية والمسرحية العلمين. ولكن بمقدوري تحديد ما أعرف عنها في نطاق البراهين والدلائل التي تثبت أن الفائتازيا العلمية الحديثة نشأت وفق المعطيات التالية: الحواديت الشعبية ، والحكايات الفلسفية ، وكذلك الهوية الفلسفية ، وكذلك الهوية

المعاصرة للتكنولوجيا الحديثة التي خرجت من مجرد كونها ظاهرة تفاؤلية تنظر لحضارة (الملائكة الآلية) لتشكلها في النهاية ، إنساناً خاثفاً ملتاعاً تابعاً لعصر العقل الإلكتروني المحكم ، وإنجاز القنبلة الهيدروجينية المسيطرة!» (سكتشات ص ٢٥).

إن اقتراب الفانتازيا العلمية من صيغة الحكاية ، يعد ظاهرة حقيقية بصعب تجاهلها. ويرى بعض النقاد أن الفانتازيا العلمية مجرد حكايات تمثل عصر الذرة حوله ، ولكن وراء هذا التعريف قد تناسي هؤلاء النقاد مسألة هامة ، هي أن أدب الحيال العلمي هي قصص ومسرحية تود أن تطرح أفكارها وقضاياها وفق ما يطرحه العلم ، وبفضل هذا المفهوم نستطيع النعرف على عالمنا أو على الأقل يمكننا أن نتفهمه ، إن سرد الحكايات العادية ينطلب من القارئ أن يكون على استعداد أثناء قراءتها للتخلص من حالة الإدراك اليومي الدائمة ، بل التخلص كذلك من الوعي استعداد أثناء قراءتها للتخلص من حالة الإدراك اليومي الدائمة ، بل التخلص كذلك من الوعي بما هو مستحيل فالحكاية بتقاليدها وقواعدها المقررة لا تطالب القارئ بالإيمان على الحقيقي بعالم واقعي غير طبيعي ، وإنما تمنحه تبعية لحظية وقتية لقواعدها. لذلك فهذه الحكايات عبارة عن لهو متوج بموعظة أو رسالة أخلاقية فسيناريو الحكاية لا يطالب الحاكي أو القاص بأي عبارة عن لهو متوج بموعظة أو رسالة أخلاقية فسيناريو الحكاية عن أسئلة كهذه . لماذا يتحول عمليات تستلزم شروحا مطولة . والقاص ليس ملزما بالإجابة عن أسئلة كهذه . لماذا يتحول المينات ومسرحيات علاقيمها المياب عمليات ومسرحيات علاقية التي تجعل بإمكان الساحرات الطيران؟!! . . إن قواعد حكايات ومسرحيات علاق وتقاليدها تجمل المؤلف يقدم وصفات مناسبة واستيضاحات ملائمة ، ليمكن له – بدوره – أن يضع نظريته العلمية المحددة ، وأن يتمكن من تفسير أسباب الأحداث التي تقع من خلالها هذه الحكايات العلم حيات .

نادرا ما تقترب الروايات والمسرحيات العلمية SF من تلك الصورة التي تقوم على مجرد انتحال قائم على نسخ الموتيفات القصصية (موتيفات الحكايات). ورغم ذلك فليس ثمة صعوبة من اكتشافنا داخل هذه الأعمال الأدبية، ما هي إلا تناسخ لتجسيد قصصي لعدد غير ضئيل من اكتشافنا داخل هذه الأعمال الأدبية، ما هي إلا تناسخ لتجسيد قيما مواقف كاملة وشخصيات الممهمات وقطع الديكور والإكسسوارات، بل تتجسد فيها مواقف كاملة وشخصيات مستخرجة من تلك الحكايات مثلما نرى في مختلف أنواع الأبالسة وأشكالهم والمذؤوبين وأشخاص مسخوا ذئابا) والجن والأرواح، ليظهر كل ذلك على شكل زائرين حضروا من الكواكب السيارة في زيارات لكوكب الأرض. فالصيغ العلمية والاكتشافات الجديدة أو

الاختراعات المبتكرة ما هي إلا بدائل جديدة لمصباح علاء الدين والبساط السحري وطاقية الإخفاء وغيرها مما نلتقي به في الحكايات الشعبية . فظاهرة تغير الإنسان – وهي سمة غالبة في الحكيات والقص الشعبي – تظهر فيها باعتبارها منتجا لتحويل علمي وراثي، أو تأثير ناتج عرر القوى العضوية الكيماوية ، أو ناتج عن عملية غسيل لمخ الإنساني أو غيرها من العمليات المشابهة من قبيل العمليات الجراحية للروح البشرية، وصولا إلى عمليات نقل المخ لأجساد أخرى. فطاقية الإخفاء المعروفة في الرواية العلمية أو ما يطلق عليه بالصديري الواقي ضد الضغط، نجد بديلا عن قارئة البخت المعروفة التي تجلب الحظ، مخيخا مكيروسكوبيا كهربائيا، يحمله بطل الرواية في أذنه، أو يوضع تحت جده، ونيابة عن العصى المتحركة التي تعاقب الأشرار. نجد مختلف الآلات الحربية الحديثة، التي ترهص بميكنة المستقبل، وتقنياته العسكرية المعاصرة، وعلى رأس قائمة هذه الآلية الحربية المخيفة القنابل الهيدروجينية . أما ثيمة الساحرة التي تقوم بملء المائدة بكل ما يشتهيه المرء، ويتعطش إليه، فتأتى إثر حركة سريعة من اليد، فنجد في أدب الخيال العلمي ما يناسبه ويتلاءم معه داخل ميادين علوم حديثة مستحدثة كالسبرناتيكا والوضع النسبي للذرات في جزيئات تتوالف وتتركب مع الذرات الأخرى، فتتخلق مختلف المواد والكائنات سواء كانت حيوانات أو بشراً. إن هذه المجموعة من العوامل المتناظرة في الوضع أو التكوين أو الوظيفة، يمكن الاستمرار في رفع معدلاتها، لكن هذا لن يزيدنا جديداً سهى الإثبات بأن تقنيات هذا الأدب الجديد ومفرداته قد تتفوق على أكثر الحكايات جرأة وخيالا، حتى أننا نعثر فيها على نوع من الأساطير ربما تكون أبعد زمناً وتأصيلا في عالم الميثولوجيا، حيث تستكشف الرغبة المتأصلة في نفس الإنسان، وهي شوقه إلى الخلود وتعطشه إلى المعرفة.

ورغم ذلك فليس الاختلاف الفني التقني ، يمثل تغيراً كاملا ، وجداراً سميكاً ما بين هذا الأدب والحكاية والمسرحية الكلاسيكية ، لذلك ففي معظم الأحوال نعثر فيها على موضوعات مشابهة كتفنيات العجائب والمعجزات، حيث يصعب منذ الوهلة الأولى توصيف مختلف الظواهر الطبيعية واكتشافها ، كما يصعب - في الوقت ذاته - التخلص من الجيالات والتصورات والأحكام البشرية المتعارف عليها منذ أمد بعيد ، باعتبارها غير قابلة لأن تمس ، فالمعاني المستخلصة من هذا الطراز من القصص بعد تقريراً فنياً حول العمالة المتصلة بالاكتشافات الإنسانية المتصلة بالاكتشافات أدب المتعلق المتحلة بالاختراعات غير العادية ، وفي جملة واحدة يمكن لنا حصر موضوعات أدب

الخيال العلمي على الوجه التالي :

اختلاف المكائن وتوصيف الآلات، والإرهاص بالظواهر المادية، باعتبار أن الإنسان محورها، وهو الذي شكلتها يداه، وهي حتى اليوم غير متواجده، ويحتمل أنها ستوجد يوما ما، ويقينا أن هذه الظواهر من الناحية الأدبية أقل طموحاً ولكن من ناحية التعرف عليها، فإن طريقها يشبه الطريق التقليدي المتميزة به الحكايات الشعبية كما ينطبق الحال حلى مبيل المثال - على مبيل المثال - في روايات فيرن الفانتازية، التي تظهر فيها الصعوبات والعقبات التي ينبغي على الإنسان التغلب عليها، فيتمكن من السيطرةعلى منطقة جديدة مكتشفة تاليه من المناطق المحيطة به، عدا سيطرته على طبيعته الإنسانية غير المثالية.

وبالأسلوب التعليمي البنائي نفسه ، يبدو لنا أدب SF من وجهة النظر التي تقوم على أساس براجمائيكي ذرائعي لتحقيق الأحلام ، أنها تمثل تقنية تحقيق الأماني ، وتغطي وجهها المبتهج السحب المنقشعة من الأحلام الثرية بالإمكانات والقدرات ، حيث تصل حدود رؤي هذا الأدب نحو بلاد مجهولة غير واقعية ، وفوق أراض غير مكتشفة بعد ، باعتبارها رؤي نبوئية للتكنولوجيا المصرية .

ففي وجود المذؤوبين (١) والجن والأبالسة والعفاريت الشريرة، يصبح الإيمان بوجودهم بدرجة معينة، هو بمثابة أساس نختلقه بأنفسنا، ليستمر اللعب فيما بيننا، بالقدر الذي نتمكن فيه من إيقافه عندما نريد ذلك، يبطبق هذا على تصوراتنا لمركبات الفضاء السيارة – بصرف النظر عن اعتقادنا بوجودها من عدمه – فليس هذا شيئا مخترعاً، أو مجرد مصطلح علمي تقليدي متفق عليه، بل حقيقة متصورة لعالمنا المادي لا يمكن تجاهل وجوده، وهذا يغير بالطبع من أسلوب تقريه علاقة الصانع (الكاتب الحالق) بالقارئ في مواجهة حقائق أدب اله علاو (الاستغناء عن إضافات عناصر ما فوق الطبيعة، والاهتمام بشكل أقرب بتفاصيل ترجمة كل ظاهرة من الظواهر وتفسيرها، مما يتسبب عنه إنضاج الوعي بالنوع، وتهدف إلى التغير، وإلى جعل القارئ أكثر شبابا وتفهما في تلقي معارف الجبرات الجديدة لما يدور في عالمه المحيط به من قريب ومن بعيد، شبابا وتفهما في تلقي معارف الجبرات الجديدة لما يدور في عالمه المحيط به من قريب ومن بعيد، فعند الالتزام بالقاعدة العلمية، التي تكتسب من خلالها هذا الأدب هو الاقتراب من حقائق العلم ومزاتها، ولذلك يصبح – بهذا المفهوم – رفيقا للمنهج العلمي، وأسلوبا للاستقراء، مما بضم بالتبصر – مؤشرات نفسر بها الظواهر الحارجية الملتمة بمعيط الأرض، ليضع – بهذا المفهوم – رفيقا للمنهج العلمي، وأسلوبا للاستقراء، مما بضم بالتبصر – مؤشرات نفسر بها الظواهر الحارجية المتضمة بمعيط الأرض، ليضع – بهذا الأمره، ليضع – بطريقة تسم بالتبصر – مؤشرات نفسر بها الظواهر الحارجية المتصمة بمحيط الأرض.

قليل من مؤلفي أدب الخيال العلمي يصل إلى هذه الدرجة من الحذر والتبصر في رؤية المستقبل بمنظور الحاضر، وتحديد أطر تصوره والتحكم فيه، على أمل الوصول إلى نتائج باهرة، تعد خميرة لخيال الإنسان وبصيرته، هذه النتائج تصبح مقدمة لتنشكل منها المادة الأدبية فنا بفضل الطريقة العلمية ومنهجها، فتتعدى إمكانات الأدب المحكمة ليصل الإنسان إلى الحيال العلمي وإلى قواه الخالصة غير المقيدة، فيحررها لتعينه في الوصول إلى مناطق غير مأمونه العواقب، حيث يبتعد الكاتب فيها من جديد عن الواقع الفوتوغرافي، ويفقد التواصل معه، ليبدو أمامنا واقعاً فانتازياً صافياً، حكاية جديدة، دون ملحق فني إيضاحي شاحب، يتخفى وراء ضباب التفاصيل اليومية المقيتة. فإن حدث هذا فلن يكون بمقدور الكاتب الارتفاع إلى مستوى القضية الحقيقية للوجود الإنساني. فيصبح القارئ وحيداً في انطباعه المريح، الممتزج باهتزازات نفسية داخلية مضرة له، تنتج عن التخوف؛ أو اللعبة البدائية الناشئة عن معايشتنا للأحداث غير العادية التي تزخر بها التجربة العلمية. ولكن أكثر ما يهم القارئ في الوقت نفسه هي لحظات الهدوء والنسيان. إن أدب الـ SF لا يحقق لنا الهـــدف الأول ولا يمنحنا الهــدف الثاني، بل إن أكثر ما يصـــل إليه أو ينشــــد الوصول إليه يتلخص في التعبـــير التالي it could happened to you ويعني أن هذا يمكن حدوثه لك كذلك. فالتطور العلمي والتقني في السنوات الأخيرة وما قبلها من قرننا العشرين – بداية من القفزة الهائلة لتكنولوجيا الدمار التي تسببت عنها الحروب، مرورا بهدير الاختراعات وعلى رأسها القنابل الذرية والهيدروجينية وتطوراتها، ونمو علوم السبيرناتيكا، وصولاً إلى التركيب الداخلي لعقلية العلماء، حيث العلاقة الثنائية من الشعور بالانبهار لهذه المكتشفات والإنجازات العلمية الهائلة؛ وعدم الرغبة والكراهية والشعور بالرضا في آن واحد، لما أتت به تباعا سنوات الحروب، وبدرجة واضحة الترسانة العسكرية المتطورة من اكتشافات أكثر جرأة وضراوة للآلة الحربية المدمرة، أدى كل هذا إلى أن يصبح أدب الخيال العلمي وثيقة تسجيلية وممثلا للعصر . بل إرهاصا مخيفاً ، لكل ما تجيء به هذه الاكتشافات والاختراعات التي تنبئ بما ستكون عليه حضارة القرن الواحد والعشرين!!

إن الروايات والمسرحيات العلمية – عند ليم – من خلال موضوعاتها وعبر أفكارها، لاترى أملاً كبيراً في المستقبل، وتتشكك في إمكانية إصلاحه. وكي يمكن لنا أن نغلق أطر مقارنة الحواديت والحكايات الشعبية بأدب الـ E.F ينبغي لنا أن نتذكر فن الفانتازيا الذي لعب، ومايزال يلعب، دوراً رئيسياً في تشكيل نسيج الأدب الحديث للرواية والمسرح. لقد اعتبرت الفاتنازيا نوعا من الأدب الأقل تعقيداً في الشكل والمحتوى من الرواية العلمية الجافة القائمة على الحقائق الرياضية. ففي مواجهة الفاننازيا العلمية نجد مكاناً خاصاً للرواية والمسرحية SF وبمقارنة الاثنين نجد أن الفانتازيا العلمية هي نوع من الأدب التهربي الذي يخاصم الواقع باستفراه في اللهو، والحيال، على النقيض من أدب الح.5 فالفانتازيا تتنبأ بما يأتي به المستقبل، وبما وراء الغيب كما يحدث الشيء نفسه في الرواية المسرحية العلميتين، وتعود الفانتازيا ثانية إلى الوضع كما يحدث الشيء نفسه في الرواية المسرحية العاميتين، وتعود الفانتازيا ثانية إلى الوضع التقليدي للحكايات المرعبة المتحدث عن الأرواح والعفاريت والأبالسة، لكنها في الوقت ذاته لا يمكن لها أن تمثل أساساً لبناء أعمال أدية أخرى لا تحتوي على مثل هذا النوع من المكايات، وجملة من الشخوص والموتيفات والتصورات الفانتازية، وهذا بالطبع يفتح إمكانية للتنافس وجملة من الشعرط من حيث النوعية الفنية والقيمة – يعد أقل أهمية من الرواية والمسرحية العلميتين.

تحيا اليوم إبداعات ليم الكاتب الروائي والمسرحي البوتندي نجاحاً لتتوج أدب الحيال العلمي وقد بلغ من العمر الخامسة والسبعين، تحيا كتاباته عصرها الذهبي، ونسميه كذلك بعصر النهضة لإبداعاته ففي المكتبات البولندية الآن تظهر ثلاثة أعمال تعد من أهم كتب هذا الكاتب العالمي: والأزمان المحبوبة، و وحروب الجنس، و وأسرار السلام الصيني، ومسرحيات ليم : أأنت موجود يا مستر جونر - ساعة استقبال البروفيسور تارانتوجا - ليلة قمرية، إنها كتب يجمع فيها ليم مقالاته و دراساته التي يحاول فيها الكاتب المخصص في علوم والسبيرناتيكا، أن يشارك قارئه قلة حول المستقبل، ليس من منظور حضاري فقط، بل عبر منظور الجنس الإنساني برمته وخطورة ما يهدد حاضره ومستقبله بشكل عام.

إن ليم كان دائما كاتباً يتميز بشعبيته الكبيرة ليس فقط في بولندا، بل في العالم كله حيث ترجمت أعماله إلى خمس وعشرين لغة عالمية، وفي مكتبات ألمانيا وإنجلترا نجمد عدداً لا بأس به من رواياته وكتبه، لقد وجد القراء في ليم كاتب مدينة كراكوف (٢) البولندية كاتباً قاصاً سريع البديهة يسطر قلمه القصص الروائية العلمية: كما اعتبره النقاد لسنوات عديدة كاتبا من كتاب الفانتازيا، إنه كاتب ساخر فيلسوف، والشيئ المدهش حقاً أنه بعد مرور أكثر من ثلاثين عاما من صدور روايته وثمن التكنولوجيا» وقد صدرت الطبعة الأولى منها عام ١٩٦٤، وكانت تعد هذه الرواية آنذاك حدثًا ثقافيا هاماً لمؤلفها ليم ، ما يزال عملاً معاصراً يشد أنظار القارئ له ، يعد النقاد ليم اليوم كاتباً فلسفيا معتبرين إياه على نفس قدر فلاسفة بولنديين مهمين مثل ليشيك كواكوفسكي ورومان إنجاردن .

لم تعامل أعمال ليم في بدايتها تعاملا جديا، وقد كان هذا مرتبطاً جزئيا بأن أفكار وموضوعات مؤلف «ثمن التكنولوجيا» و «فلسفة الأحداث الطارثة» كانت أفكارا وموضوعات تسبق ماحدث من تغيرات في سنوات الستينيات. وشارك في هذا أقدر المفكرين الذين كانت لديهم الجرأة والشجاعة للكتابة عن الخاطر التي تهدد مجتمعنا من جراء عالم التقدم المطرد للتكنولوجيا، خاصة في مجالات مثل أجهزة الوسائط الجماهيرية المتصلة بمختلف أجهزة الإعلام، والكمبيوتر وآلية الحياة المعاصرة. إن ظهور وجهات نظر كهذه في مرحلة التطور الصناعي المفاجئ بعد الحرب العالمية الثانية، جعلت المسؤولين عن التطور الصناعي يعاملون وجهات النظر هذه بمنظور نقدي خالص، ونجد هذا واضحا في التقييمات الثورية لدانييل ييل وهربرت ماركوز التي خدمت هذه الأفكار بدرجة كبيرة باعتبارها شعاراً تأسيسيا لثورة الشباب التي وقفت بالمرصاد ضمن ما وقفت ضد مخاطر التقدم العلمي/ التكنولوچي السريع المدمر لحضارتنا، ولم يختلف الوضع عما كان عليه فيما بعد في سنوات السبعينيات (على الرغم من وجود المؤشرات الأولى للأزمة الاقتصادية التي اجتاحت العالم وكانت تتصل اتصالأ وثيقاً بشكل رثيسي بارتفاع سعر النفط) عندئذ أثار التقرير الكثير من النقاش وقد كتبه دينيس ميدوز تحت عنوان حدود الارتفاع المتزايد فقد قوبل باعتباره تصوراً فانتازيا لرجل من الرجال المتخصصين في علوم «المستقبل؛ إن ماحدث لايعد الأول من نوعه في عالمنا؛ عندما لا يؤخذ في الاعتبار تحذير المثقفين لمخاطر ما سيحدث لمستقبل الحياة البشرية فوق الكرة الأرضية ولم يلتفت إلى تحذيرهم أو يعامل معاملة جادة. فلنذكر في هذا المقام ما كتبه الاقتصادي الكبير توماس مالثوس في بدايات القرن التاسع عشر عن مخاطر معدل تزايد الكثافة السكانية؛ والذي سخر منه ماركس سخرية لاذعة، اليوم عندما أزداد عدد سكان الكرة الأرضية إلى الضعف منذ حوالي عشرين عاما، نكتشف أن تربة الأرض تتصحر وتصبح أرضاً جرداء أكثر فأكثرا لا يكون بمقدورها تغذية سكان العالم الثالث، إن نظريات مالثوس أصبحت معاصرة رغم أنه قد مضى على إعلانها أكثر من قرنين من الزمان، ونحن الآن لا نشعر بالاطمئنان لما سيحدث في عام ٢٢٠٠ حيث سيزداد معدل كثافة السكان في الكرة الأرضية من وجهة نظر ليم في كتابه «حروب الجنس» إلى خمسمائة مليار نسمة، والواقع يقول لنا بأن العالم لن يسمح بحدوث مثل هذه الكارثة، فالحضارة مبكرا ستعاني انكسارا – وقد نبه إلى ذلك ميدوز في مقالاته ودراساته – وإذا نظرنا إلى مستقبل حياتنا على مستوى ما ينبئ به، فسنجد أنفسنا غير متفائلين خاصة – كما يؤكد ليم- أن هذا الجوهر يولد شراً وعدوانية.

وحول الفساد الأخلاقي الذي تحمله الحضاره، وحول المتغيرات الثقافية والاجتماعية بشكل عامة فيمكن لنا - يقينا - أن نكتب رواية ناجحة . حيث يمنح شكل الأدب الحفيف قوى نفوذ التحذير ، كان لهذه الأدب بلا شك معيار آخر ورغم ذلك فإن للقيمة الاجتماعية تأثيراً قوياً . فالرواية الفانتازية/ العلمية سواء كانت يوتوبية أو مستقبلية قد أثرت تأثيرها الكبير في تشكل الإطار الثقافي المعاصر فلنأخذ - على سبيل المثال - السينما أو ما يطلق عليه حاليا الأداء المالتي مديا حيث يدور الحدث الجديد كثيراً في عالم يوتوبي مستقبلي مركب مستقل ، ففي عالم والكنبيوتر والروبوت والسبيرناتيكا ، قد خصص لها ليم مكانة خاصة ليس فقط في قصصه ، وكذلك أيضا في القضايا الفلسفية وعلى وجه الخصوص روايته الهامة «ثمن النكولوجيا» .

يفخر سنانسواف ليم اليوم – (خاصة في نصه المعروف الذي نشره عام ١٩٩١ والاثون عاماً مؤخراً» - بأنه في بدايات الستينيات ، قد اكتشف فكرة قد تحققت أمام أعيننا، وسميت بالواقع الافتراضي أو الفعلي، وهي عند ليم عالم الفانتوميين، إنه الواقع المصطنع يتحرك فيه بشر من لحم ودم من مجموعة (الفانتوميين) – مصمعي الكمبيوتر - جلبت هذه الفكرة اليوم من ورائها متخصصين في الدعاية والتليفزيون، حيث تستغل الوسائط الكبرى لتصوغ سيناريو متكررا يذكرنا بالواقع، وقد حدث هذا منذ سنوات مضت، عندما لم يفكر أحد في هذا الواقع متكررا يذكرنا بالواقع، يينما نبه ليم وقتها أنه يوجد في هذا العالم إنسان يفقد الوعي بما هو حقيقي، ما هو بخير وما هو بشر (سيء) إن مشكلة الشر تلعب دوراً كبيراً في أعمال ستأنيسواف ليم سواء كان أدياً خفيفاً أو استطرادياً، ويرى كاتبنا وجود الشر - اليوم – أكثر من أي وقت مضى، من هنا يسجل ليم – وهو يشعر بالقلق - ملاحظاته حول السياسة

المعاصرة. فالديمقراطية ليست بالنسبة لكاتبنا ليم بحل أو إنقاذ، مادامت المواثيق الديمقراطية ليست بقادرة على أن توقف الشر فالإنسان المعاصر يحيا في «حضارة الموت» ويرى ليم أن وكل شيء قد خلق من أجل خدمة البشر، لينقلب ويصبح قيداً عليهم؛ بل وحتى تسلطاً واستحواذاً ليقوى ويشتد عوده ويصبح لخدمة الموت، كتب هذه المقولة في إحدى مقالاته في عام ١٩٩٤. وبعد سنوات – ومع تزايد ظاهرة المعلوماتية اليائسة – نبجد أن إيمانه بالبشرية يقل أكثر فأكثر ويكتب عن هذا الأمر ككاتب معلق على الواقع ورسالته، لقد أمنت يوما ما أنه يمكن إصلاح ولو القليل من عالمنا ، حتى بالكتابة عنه، لكني فقدت هذا الإيمان، يكتب ليم في هذا النص عن الكثير من هذه القضايا تحت عنوان واللاجدوى، إن ليم عندما يكتب عن عدم إيمانه بالإصلاح الذي يحدث في عالمنا! إنما يريد أن نتوقف عن التقدم العلمي السريع عدم إيمانه بالإصلاح الذي يحدث في عالمنا! إنما يريد أن نتوقف عن التقدم العلمي السريع

إن ليم منتم إلى عالم داروين، متعاطف مع نظرية النشوء والارتقاء فهذه النظرية، والتي كانت منذ ملايين السنين تؤثر على تقدم الأرض (فضلا عن عدد الهزات العنيقة التي تعرضت لها الأرض)، مع إيقاعها الذاتي، ففي الفترة الأخيرة بدأت تنمو وتنطور تحت إملاء الإنسان وقيادته. وهذا بدوره له علاقة كذلك بثورة العلم والتكنولوجيا، وميادين الاكتشافات العلمية خاصة «علم الجينات» الذي يهتم به اهتماماً كبيراً (كان ليم طالب طب ومؤلفاً لعدد من الأبحاث الطبية العلمية) يثبت الكاتب اليوم في أعماله الأدبية المختلفة أن لهذه الميادين ، علاقة بتطور علم السبيراناتيكا، ويؤمن ليم بكثير من التفاؤل بهذا العلم الأخير الذي ربما سيكون أملا في علاج المشاكل المرتبطه بوراثة الأمراض وغيرها، كنتيجة طبيعية للتقدم العلمي لعلم الجينات. لكن التخوف الكبير من أن العلماء المجربين في علم الجينات، مثلهم مثل المحاولات التي أقيمت لإبداع واقع افتراضي أو اصطناعي للحواس يمكن أن يؤدي بهم الأمر إلى الوصول إلى الا إنسانية، النوع البشري هومو/سايينز إنهم يقومون كذلك بتغيير كبير في المنطقة الأخلاقية والحياتية هذه التغيرات يرافقها مع ذلك تطور حضاري عام، ويبدو لنا اليوم أنه لا يوجد شئ ثابت – ثابت بالطبع بمفهوم الحياة الإنسانية – وليس بمفهوم العصر فالعالم يتغير في معدل إيقاع لاهث، فضلا عن أن كل شيء يتجه نحو النهاية، من الصعوبة بمكان إيقاف المعدل السريع للتقدم، عن جوهر المتغيرات التي تقوم في عالمنا، يرى ليم- وقد ذكرنا هذا سالفاً - أنه لم يعد يؤمن بها. أما في مسرحيته ثليلة قمرية، فهي مسرحية أقرب ما تكون إلى محاولة الانكشاف النفسي لكائين من البشر معلقين في الفضاء حيث يدرسان أرض إحدى كواكبه ويبحللان ما يحتويه . لكن هذا العمل المسرحي بقدر ما هو مشيد على الحقائق العلمية إلا أنه يحاول في اليلة قمرية، – بشكل خاص – أن يغوص داخل الذات البشرية ويتوغل فيها عندما تتعرض للخطر ، بهدف انكشافها وتعرية ما بداخلها ليظهر معدنها الحقيقي في مواجهة لحظات إنسانية حقيقية تكتشف أمام الحياة والموت والأمل واليأس وغيرها من المشاعر الإنسانية المتنوعة .

وكما كان ليم متنبئا ومرهصاً في رواياته وأدبه القصصى والمسرحي العلمي ببعض الاكتشافات والاختراعات التي ستغير - بلا ريب- من بعض مسارات حضارتنا المعاصرة، كالنتائج التي انبثق عنها «علم الجينات» واستفادة الإنسان منه، وغيرها من الاكتشافات، نجد ليم يلعب دوراً آخر بعد تحقيق معظم ما تنبأ به، وهو دور المنذر، وتتلبسه حالة من الذعر في رؤيته لمستقبل البشرية، وكأنه الراعي الحكيم «ترزياس» الذي يتنبأ - وهو أعمى - بما ينتظر مملكة أوديب من خراب ولعنة أصابت المملكة إثر سير أوديب باندفاع نحو تحقيق طموحاته دون تريث وحكمة ، فيضرب بكل التقاليد والقيم الأخلاقية عُرْض الحائط، رغبة في الاستحواذ على معرفة المستقبل، واختراق الحدود والمواثيق وأسرارها دون تريث أو تفكر، وهذا ما يفعله بنا التقدم العلمي فينبهنا ليم في معظم أعماله الإبداعية بدءا من رواياته العلمية وصولا إلى مسرحياته ذات الخيال العلمي، ينبهنا إلى أنه علينا أن ننظر إلى الحاضر دون فصله عن الماضي للوصول إلى المستقبل وإنقاذه مما يهدده، ورغم أن كتابات ليم تجمع ما بين دفتيها التحذير والخوف والإنذار، إلا أننا نكتشف فيها روح الأمل الظاهر في باطن سطوره الحاملة من بين ما تحمل روح الفكاهة والسخرية والمفارقة ، وسعيه الدؤوب لإنقاذ مستقبل أجيالنا الآتية من بعدنا. لذلك فإن ليم ليس بكاتب تشاؤمي خالص، ولا هو بالمتفائل تفاؤلاً ساذجاً، إنه يتعامل مع التجارب المعملية والمكتشفات العلمية تعامله مع قضايا الحياة اليومية، فيخدش حياء أسرار العلم ومكتشفاته، ليقدمه لنا كخبزنا اليومي، وهو في فضحه لهذه الأسرار، وعرضه إياها فوق مائدة النقاش لتحليلها واتخاذ موقف تجاهها، إنما يسعى لأن يثير فينا استشعار الخطر الذي يهدد عالمنا بهدف الدفاع عن مستقبل الإنسان و دفاعاً عن مصيره قبل أن يفوت الأوان.

سودربيرج يعيد إخراج سولاريس مصطفى المساوي (الغرب)

سودربيرج يعيد إخراج اسولاريس

لا يمكن أن نشاهد الفيلم الأخير للأمريكي ستيفن سودربيرج، الذي يحمل اسم وسولاريس، دون استحضار سميه الذي سبق أن أخرجه الروسي أندريه تاركوفسكي قبل حوالي ثلاثين سنه يساعدنا على ذلك أن سودريرج نفسه يعترف بأن الفيلم الجديد ماهو إلا وإعادة تصوير، لفيلم تاركوفسكي، اشترى حقوقه وقام بإنتاجه جيمس كامرون (مخرج فيلم وتينائيك،) وذلك جريا على عادة اختارها الأمريكيون لأنفسهم تتمثل في عدم تقبل إنتاجات الآخرين إلا إذا صيفت على والنمط الأمريكي،

يرجع الأمر طبعاً وبوجه العموم، إلى نوع من الانفلاق الثقافي الذي تعيشه السينما الأمريكية، والذي يجعل المشاهد الأمريكي المتوسط عاجزاً عن مشاهدة الأفلام القادمة من بلدان أخرى مالم تقدم له باللغة السينمائية الوحيدة التي يفهمها لغة هوليود، حيث لابد من



سودربيرج يعيد إخراج سولاريس

«نجوم» يعرفهم ويتماهي معهم بهذا القدر أو ذاك، وحيث لابد من قصة حب، ولابد من قصة خطية لها بداية ووسط (مع عقدة) ونهاية.

ان سودريرج نفسه يعترف بأنه سبق أن شاهد فيلم تاركوفسكي مرتين ، كما سبق أن قرأ الرواية التي اقتبس عنها الفيلم (والتي ألفها ستانيسلاف ليم) وهو في العشرين من عمره (أنظر مجلة وبوزيتيف الفرنسية ، عدد فيراير ٢٠٠٣) وكان الانطباع الذي خلفه الفيلم لديه أقوى من الانطباع الذي خلفة فراءة الرواية . إلا أنه وهو يعيد إخراج فيلم جديد انطلاقا من الفيلم القديم (وليس انطلاقاً من الرواية ، كما حاول أن يوهمنا في عدد من حواراته) لا يقدم لنا أي تبرير مقنع ، ويجعل الأمر مجرد صدفة ، حيث يربطه باتصال هاتفي أجرته معه إحدى الصديقات وسألته عما إذا كان مهتماً بإخراج فيلم من جنس الخيال العلمي فأجاب إنه ليس مهتما وبالتطور وسألته عما إذا كان مهتماً بإخراج فيلم من جنس الخيال العلمي فأجاب إنه ليس مهتما وبالتطور وسألت عما إذا تعلق الأمر بشيء شبيه بفيلم وسولاريس .

معنى ذلك أن سودريرج لم يقم بإعادة إخراج الفيلم بسبب سعيه لتقريب ما جاء فيه من المشاهد الأمريكي (خاصة أن لغة تاركوفسكي في هذا الفيلم يتعذر فهمها من قبل المشاهد المتوسط في كل مكان، وليس في أمريكا وحدها). وإنما قام به لأسباب أخرى غير واضحة ولا مفهومة، خاصة أنه اخرجه ضمن نظام الإنتاج الهوليودي لحساب شركة وفوكس» وكان الفيلم الثالث الذي يقوم بإخراجه في سنة واحدة بعد وأوشنز إحدى عشر، و ومواجهة أمامية كملة، كأنه يسابق الزمن أو كأنه يدخل في نوع من التحدي المجهول. وهو يؤكد هذه الحقيقة حين يقول في حوار أجرته معه مجلة ودفاتر السينماه الفرنسية (عدد مارس ٢٠٠٣) إنه مع إدراكه أن السينما فن شعبي فإنه لا يملك أن يعمل أي شيء إذا جاء عمله غير مطابق بالضرورة لانتظارات الجمهور.

هذا الموقف من المخرج يدفعنا نحو التساؤل عن الأسباب أو المبررات الفعلية التي قد تكون دفعته إلى إعادة إخراج «سولاريس» هل يتعلق الأمر باعتبارات جمالية عامة، تقوم على أن اقتباس تاركوفسكي لرواية ليم التي ترجع طبعتها الأولى إلى مطلع ستينيات القرن الماضي قد استنفذ نفسه وبات من الضروري إعادة قراءة النص الروائي من جديد بناء على تطورات العالم وعلى تحولات المجتمع وتقدم العلم وما يرتبط به من إعادة إحياء للأسئلة الميتافيزيقية الدائمة؟ أم أن الأمر يتعلق باعتبارات ذاتية فحسب، ترتبط بالرغبة في إجراء نوع من «التمرين السينمائي الحر» انطلاقا من تحفة سينمائية مارست سحرها على سودربيرغ في مطلع حياته الفنية؟ أم أنها محاولة من المخرج الأمريكي (في زمن القطبية الأحادية) ، وبعد أن اشتد عوده لـ «تجاوز» ما صنعه مخرج موفياتي أيام ثنائية القطب؟

بدون الإجابة على هذه الأسئلة، من قبل المحرج على الأقل، لا يكون ثمة من معنى لإعادة تصوير فيلم بارز ومتميز في تاريخ السينما العالمية، وستكون النتيجة حتما هي إنجاز فيلم ضعيف، بالمقارنة مع الأصل، ولا علاقة له بأعمال أصيلة سبق أن شاهدناها لسودربيرج، ابتناء من فيلمه وجنس وأكاذيب وفيديوه الذي حصل على السعفة الذهبية بكان عام ١٩٨٩، مرورا بأفلام مثل اكافكا، ١٩٩١، وانتهاء بأفلام مثل الإيرين بروكوفيتش ٢٠٠٠، وترافيك ٢٠٠١، لكن هل كان هذا هو ما حصل فعلاً؟

تدور قصة فيلم «سولاريس» عن النسختين معاً، حول العالم والطبيب النفسي كريس كيلفين الذي يجد نفسه مطالباً بالتوجه إلى المحطة الفضائية بروطيوس الموجودة في مدار الكوكب سولاريس قصد إنجاز تحقيق حول ما حصل لروادها الأربعة من العلماء الذين باتوا يتصرفون بشكل غريب وبمجرد وصوله يكتشف أن أشياء غير مفهومه تحصل على متن المحطة على رأسها حضور «كائنات» بشرية «شبحية» بها إضافة إلى أن أحد العلماء الثلاثة، وكانت تربطه به علاقة صدافة، قد انتحر، في حين اختفى الثاني عن الأنظار، في الوقت الذي كان فيه العالمين المتبقيين (رجلان في فيلم تاركوفسكي ورجل وامرأة في فيلم سودريرج) يعانيان من اضطرابات نفسية قوية، لقد جاء هؤلاء إلى هذا الكوكب البعيد قصد فك سحره وألغازه، الأنهم، فيما يظهر، سرعان ما وقعوا هم أنفسهم فريسة لهذا السحر وصار الكوكب بمحيطه الغامض الذي يغطى كامل ترابه، يتصرف فيهم ويفعل بهم ما يشاء.

إن كريس كيلفين يحس بأن شيئاً ما غير عادي يملاً جو المحطة الفضائية ، ولايستطيع أن يعرف ما هو بالضبط انطلاقاً فقط من أجوبة الرائدين المتبقين على قيد الحياة ومن الوثيقة التي خلفها الرائد المنتحر ، وقبل أن يتمالك هذا الزائر الأرضي أنفاسه يقع بدوره ، وفي ليلة أول يوم لوصوله ، ضحية لإشعاعات بحر سولاريس الفامضة . حيث يجد إلى جانبه في السرير ، عند استيقاظه ، زوجته ريا التي سبق أن ماتت متتحرة على الأرض بعد خلاف وقع ينهما ويعتبر نفسه مسؤولا عنه، ونفهم أن إشعاعات سولاريس تتناخل مع النفس الإنسانية وتقوم بتجسيد كل الرغبات السرية للفرد على هيئة كائنات بشرية حية لكنها اصطناعية أو تتمتع بنوع من الحياة مختلف عن حياة الإنسان كما نعرفه.

ليست ريا الحية التي يجدها كريس إلى جانبه سوى تجسيد لصورتها في ذهنه كما تشكلت طيلة سنوات حياتهما المشتركة وبعد انتهاء هذه الحياة بموتها. إن كريس يفرح للقائها لكنه يعاني في الوقت نفسه لإدراكه أنها ليست في المحصلة سوى الصورة المتبقية عنها في ذهنه والتي لا تطابق صورتها الحقيقية بالضرورة، وتمتزج لديه الرغبة بالرعب وبالإحساس بالذنب، ومن جهتها تعاني ونسخة و ريا من إدراكها أنها ليست ريا الحقيقية. وحين يحاول كريس النخلص من هذه الاليمكنها إلا أن تعود إليه من هذه الا يمكنها إلا أن تعود إليه من جديد، وذلك بالضبط الأنها موجودة في ذهنه لا في مكان آخر.

من هنا لا تبقى الرحلة باتجاه سولاريس رحلة نحو البعيد من أجل اكتشاف حيوات أخرى جديدة خارج نطاق كو كب الأرض بقدر ما هي رحلة نحو الذات من أجل اكتشاف هذه الذات أو في الحقيقة، من أجل التيه في دواخلها، لذلك يقول أحد رائدي محطة برومثيوس (في فيلم تاركوفسكي) اللعلم تفاهة في وضعنا هذا كل شيء عاجز التفاهة والعبقرية. نحن لا زيد قطما أن نغزو الكون، ولكننا نريد أن ندفع حدود الأرض إلى نهاياتها، لا نعرف ماذا يمكننا أن نصنع بالعوالم الأخرى فنحن لسنا ي حاجة إليها وإنما نحن في حاجة إلى مرآة في حاجة إلى اتصال لن تقع عليه قط نحن في وضع بليد لرجل يسمى نحو هدف يخاف منه ولا حاجه له به إليه، أن الإنسان في حاجة إلى إنسان آخرة.

وفعلاً، فبعد كل هذه المسافات الطويلة التي يقطعها رواد الفضاء نحو سولا ريس، بحثاً عن حياة أخرى، لا يعثرون سوى على ما يداخل أنفسهم، ولأن ما بداخل أنفسنا ليس مضيئاً كله، يفجعنا اكتشافه ويدفع بنا إلى الإنتجار مثلما فعل غيباريان الذي يتساءل رفيقاه في المحطة صحبة كريس عن الأسباب التي قد تكون دفعته إلى ذلك فيقول أحدهم (في فيلم تاركوفسكي، دائماً) إنه الحوف، ويجيب الثاني، كلا إنه انتجر لأنه وجد نفسه في مأزق وظن أن ما وقع له لا يحصل لأحد سواه، في حين يضيف الثالث قائلا وإنه لم يمت من الحوف بل من الحجل.

لقد ماتت ريا، في الحياة الواقعية منتحرة، ورغم توهم كريس أنه يستطيع مواصلة الحياة مع ريا فالجديدة، يكتشف مفجوعا، أن هذه لا يمكنها إلا أن تكرر الصورة المتبقية عنها في ذهنه والتي تنتهى دوما بالانتحار ، انتحار متكرر ، تعود إلى الحياة بعده لكي تنتحر من جديد لاأمل إذن ، وكما قال شاعر الإسكندرية اليوناني كافافيس في إحدى قصائده ، ولا توهم نفسك بحياة أفضل في مدينة غير هذه . . فكلما خسرت حياتك في هذه المدينة ، تأكد أنك ستخسرها في العالم بأسره».

إن مصدر الألم، كما عبر عن ذلك ستانسلاف ليم في روايته التي اقتبس عنها الفيلمان، يكمن في أننا لا نحب إلا ما يمكننا أن نفقده، الذات، مثلاً أو امرأة ما، أو الوطن وحين يتساعل أحد أبطال فيلم تار كوفسكي «لماذا يجعلنا نعاني إلى هذا الحد (مشيرا على وجه الإستعارة إلى بحر سولاريس)؟ يجب الآخر لأننا فقدنا حس الكوني، لقد كان القدماء ينفذون إليه بسهولة، لم يكونوا يسألون لماذا ولا كيف، تذكر سيزيف،

ولماذا نتذكر سيزيف؟ إنه حاضر هنا والآن عبر مجموعة من أسماء الميثولوجيا الإغريقية ، هناك ، مثل ، المحطة الفضائية التي تحمل اسم برومئيوس ، أي سارق النار الذي عذبه زيوس بأن أوثقه فوق صخرة وجعل نسرا يلتهم كبده كل يوم ، وهناك زوجة كيلفين المنتحرة التي تحمل اسم ريا ، أي ابنه أورانوس (إله السماء) وجيا (ربة الأرض) ووالدة زيوس ، بما عني ، في ذهن كانب الرواية على الخصوص ، أن كل الأسئلة الوجودية ، الحالية والمقبلة التي يطرحها الإنسان على نفسه ليست جديدة وإنما هي تضرب بجذورها في الماضي السحيق .

لكن هنا، إذا كان أندريه تاركوفسكي اختار أن ينطلق من هذه الأسفلة العميقة ليعطيها بعدا
دينيا، فإن ستيفن سودربيرج اختار أن يعطيها قراءة تبسيطية وساذجة إلى حد بعيد تكاد تختزل
الرواية الأصل في عنصر واحد هو أزمة العلاقة الزوجية في العالم المعاصر، بل ولا تصل حتى
إلى ما عبر عنه أحد النقاد الفرنسيين حين قال رأنظر عند «بوزيتيف» المذكور في مكان آخر من
هذا المقال، إنه يطرح سؤال «كيف يواصل الموتى عيشهم داخلنا؟» ويؤدي هذا الإختلاف
الأساسي في القراءة إلى اختلافات أخرى، جمالية بالأساس، بحيث إذا كان تاركوفسكي عبر
عن اختياراته عن طريق إيقاع بعلى مجمتد على قرابة ساعتين وخمسين دقيقة (هي مدة الفيلم)
مزاوجا بين المشاهد الخارجية والمداخلية وبين الأيض والأسود معتمداً على حوارات قوية
واحالات أدبية وفلسفية عميقة ومنهيا فيلمه بنوع من المصالحة بين الإين (كيلفين) وأبيه، فإن
سودربيرج اختار مدة أقصر (ساعة وخمسا وثلاثين دقيقة) وحوارات أقل وأقصر وأسهل إيقاعا

وأسرع نوعا ما ، لكن مع تطويقه بلقطات هي في معظمها متوسطة ومظلمة يغلب عليها اللون الأرق أو البني وتضاء جانبا بحيث يغيب تكوينها ، بما فيه وجود الممثلين ، في الظلم ، ويعسر تحديد الأمكنة في الزمان والمكان كما يعسر ضبط العلاقات القائمة بينها ، الشيء الذي يساعد على إزالة الحدود بين الواقع والحلم ، بين الحقيقة والحيال في ذهن البطل (وفي ذهن المنفرج أيضا) لذلك حين يعود هذا البطل إلى الأرض ، أو بتصور أنه عاد ، ويسأل زوجته التي يجدها أمامه في الببت ، هل أنا حي أم ميت؟ تقول له إنه لا ينبغي التفكير في الأمر بهذا النوع من المصطلحات في الببت ، هل أنا حي أم ميت؟ تقول له إنه لا ينبغي التفكير في الأمر بهذا النوع من المصطلحات «المهم هو أن كل أخطائنا قد غفرت لناء هكذا تكون المصالحة قد تحققت هنا بين الروجين فحسب (ضمن عالم ذري محدود مغلق) بعد أن عجز الخرج الأمريكي عن أن يجعلها مصالحة أكبر ، مع الذات مثلا ، وعبرها مع الكون والتاريخ ، علما أن هذا النوع من المصالحات ضمن الفيلمين مع الذات مثلا ، وعبرها مع الكون والتاريخ ، علما أن هذا النوع من المصالحات ضمن الفيلمين معلا يتم في الواقع وإنما يتم في بحر وسولاريس، المحيط الذي يعجز كل من اقترب منه عن العودة إلى الخلف لتكشف لنا عن بيت كريس كيلفين الذي وتصالح ، فيه مع والده وقد صار بالتدريج إلى الخلف لتكشف لنا عن بيت كريس كيلفين الذي وتصالح ، فيه مع والده وقد صار عبارة عن جزيرة معزولة وسط بحر متلاطم الأمواج .

بذلك يكون المخرج الأمريكي سنيفن سودريبرج قد أعطانا في فيلمه الثالث عشر مجرد نسخة باهتة وضعيفة من الفيلم الأصلي، عاجزة حتى عن أن تكون علاقتها بهذا الأخير مماثلة لعلاقة ريا المستخة بريا الحقيقية وهو أمر يمكن تفسيره بعناصر شتى، منها عدم أخذ الوقت الكافي لإنجاز الفيلم (هو الثالث في ظرف أقل من سنة) وقيام مخرجه بمهام إضافية إلى جانب الإخراج (كتابة السيناريو وإدارة التصوير والمونتاج) إضافة إلى عدم قدرته على الحسم بين اختياراته الجمالية الحاصة والإختيارات التي يمليها عليه نظام الأستوديو ونظام النجم المرتبط به (الفيلم من إنتاج شركة فوكس، ولعب دوري البطولة الرئيسيين فيه كل من «النجمين» جورج كلوني وناناشا

سینما باریس إبریل ۲۰۰۳ سيفن نيكفيست

مصور «القربان» أحمد الحضري (مصر)



سيفن نيكفست مصور «القربان»

نال فيلم «القربان» (السويد/ فرنسا/ انجلترا) جائزتين من جوائر لجنة التحكيم الرسمية لمهرجان كان عام ١٩٨٦، إلى جانب جائزتين أخريين من لجان تحكيم جانبية تكونها هيئات أخرى، والجائزتان الرسميتان هما الجائزة الكبرى الخاصة للجنة التحكيم وجائزة أحسن إسهام فني ونالها مدير التصوير سيفن نيكفيست عن تصويره لهذا الفيلم، والجائزتان الأخريان هما جائزة الاتحاد الدولي للصحافة السينمائية (فيرسي) لأحسن فيلم من أفلام الاختيار الرسمي للمهرجان، وجائزة اللجنة المسيحية لأحسن فيلم وقال سفن نيكفيست، عن عمله مع أندريه تاركوفسكي.

أنه يصنع أفلامه من خلال آلة التصوير ، وقد ضايقني هذا في البداية. وظننت أنه سيقوم بعملي ، وتحدثنا بصراحة حول هذا الموضــوع فأوضح أنه ينبي مشاهده دائما بهذه الطريقة وكان



تاركوفسكي أثناء تصوير القريان مع سوزان فليتوود وسفن نيكفيست وارلاند جوزيفسون

بطبيعة الحال ينق بي تماما في كل ما يتعلق بالتصوير . انما كان يصمم الحركة وتحريك الممثلين خلال آلة التصوير .

وعندما كنا نطمئن وأندريه وأنا، على كل شيء من خلال عيوننا، كان كل شيء يمر بسهولة وبنظام جيد وبوضوح، وأصبحنا كشخص واحد، أنا وهو نواياه لم يعد هناك أي عقبات ولا أعصاب مشدوده بل مجرد الأعجاب والمتعة.

هلقد تعلمت أمرين مبكراً في مهنتي هذه، الأول هو قبول كل تحد ومواجهته بجرأة فلن يحدث أكثر من أن تفشل وليس هذا بالأكثر خطورة الأسوأ من هذا أن تكون خجولاً فسوف يحدث أكثر من أن تفشل وليس هذا بالأكثر أهمية هو أن تتواضع فيما يتعلق بانجازاتك وأن تحون النتيجة عملاً عاديا، والأمر الثاني والأكثر أهمية هو أن تتواضع فيما يتعلق بانجازاتك وأن تحرم رأي من تعمل معهم، لقد علمني (البرت شوايتزر) هذا، كنت أعمل فيلماً عنه وعن أعمائه في أفريقيا وسار كل شيء في الاتجاه الحظاً، ولكنه أوضح لي أن التواضع يمكن أن يمنحك العزيمة والقرة الدافعة لكي تبدأ كل شيء من جديد.

ولهذا فإنني أحاول دائماً أن أكون صريحاً وأن أحترم غيري، إن العلاقات الإنسانية مهمة جداً، لا يجب أن تحاول ان نفرض أراءنا وأفكارنا على الفير، استمع وناقش حتى تصل إلى حل يرضى الجميم.

وبطبيعة الحال قد تكون أنت في قمة غضبك في داخلك ، ولكن عليك أن تنتظر حتى يهدأ الغلبان ومن أهم الأمور حيوية والتي يجب أن يحملها المصور معه دائماً في حقيبته ، هو قدرته على تكييف نفسه وأن يبحث أسلوبه وإن كان أسلوباً شخصياً في كل فيلم يتفق مع الأطار العام للفيلم الذي يعمل فيه .

وإن أفكار تاركوفسكي عن اللقطة تختلف عن أغلب المخرجين الآخرين»، إنه لا يقسمها إلى لقطات بعيده ولقطات متوسطة ولقطات قريبة. أن تكويناته غير تقليدية، إن آلات التصوير التي يستخدمها تتحرك، وممثلوه يتحركون، وهناك كمية من الحركة داخل مشاهده لها تأثيرها ووقعها الواضح.

النبى أكافح دائما لأصل إلى التبسيط، وكلما كان كل شيء بسيطاً: توزيع الاضاءة وتحريك آلة التصوير كلما كان أفضل عادة، وكان هذا هو أحد الأمور التي اتفقنا عليها تاركوفسكي وأنا. وإذا تذكرت ما مضي، هل حقيقة اختلفنا في الرأي حول أي شيء.

لقد كان تاركوفسكي يشجعنا دائماً ويبجبرنا على أن نكون متفتحين للانطباعات الجديدة وأن ننطلق إلى ما وراء طاقاتنا، ولا ينطبق هذا علينا نحن فقط الذين شاركناه في صناعة الفيلم، بل ينطبق عليكم أيضاً يا من ستشاهدوا هذا الفيلم.

هذا الكلام الذي يقطر تواضهاً وعذوبه من هذا الفنان يضيف إلى قدرته وخبرته كأحد القمم المعدودة في مجال التصوير السيمائي في العالم أجمع، لقد كان صفن نيكفيست قديراً في كل جزئيات عمله في هذا الفيلم. كنت أحس وأنا أتابع عرض الفيلم في قاعة المهرجان أننى أمام عمل لا مثيل له فيما وصل إليه من مستوى، وكنت أتنباً له بأحدى الجوائز في هذا الجانب بالذات، في الوقت الذي كنت ولا أخفي عليكم هذا لا أننباً للفيلم ككل أن يفوز بشيء، وانتفق رأي لجنة التحكيم مع رأي مرة، فنال الفيلم جائزة أحسن إسهام فني عن التصوير، واختلف رأي لجنة التحكيم معى مرة أخرى فنال الفيلم ككل الجائزة الكبرى الحاصة بلجنة التحكيم ومازلي عند رأي.

لقد أبدع سفن نيكفيست في التعبير عن مصادر الإضاءة وتأثيرها على المكان والإحساس بالوقت من النهار أو الليل طوال مدة عرض الفيلم، سواء في الخارج في المنطقة الحلوية المفتوحة أمام البيت الخشبي الذي تدور فيه وحوله أحداث الفيلم جميعه وفي منطقة الأشجار وفي المنطقة التي تقع على شاطئ البحر، أو في داخل حجرات البيت الخشبي وما به من فتحات ونوافذ محدودة.

لقد بدت النتيجة وكان الأمر سهلاً، ولكنه السهل الممتنع بعينه، فالصعوبة هنا والأختبار الصعب أمام مدير التصوير أن الأحداث تدور صيفاص في منطقة شمالية يصل خط عرضها إلى الحد الذي يكاد ألا يختفي هيه ضوء الشمس طوال الـ ٢٤ ساعة اليومية، أن الشمس ترتفع في السماء قليلاً عند الظهر ثم تكاد لا تختفي.

وسفن نبكفيست من مواليد السويد عام ١٩٢٤ وبعد أن درس التصوير الفوتوغرافي تدرب كمساعد مصور سينمائي في السويد ثم في ايطاليا، إلى أن قام بتصوير أول فيلم سينمائي له كمدير تصويرعام ١٩٤٥ . ومنذ ذلك الحين قام بتصوير حوالي ٤٠ فيلماً روائيا إلى جانب بعض الأفلام القصيرة. وأصبح سفن نيكفيست مديرًا لتصوير أفلام انجمار برجمان.

بدأ من فيلم «نبع العذراء» (١٩٦٠) ومن هنا بدأت شهرته خارج السويد عن طريق العروض الحارجية لأفلام برجمان في جميع أنحاء العالم، وهكذا قام بتصوير أفلام من إخراج جون هيوستون، وريتشارد فلايشر ورومان بولانسكي ولويس مال وبول مازورسكي وآلان باكولا وبوب قوس وغيرهم.

وقام نيكفيست أيضا بتصوير أفلام للتليفزيون في ألمانيا الغربية وفي السويد، وقام بنفسه بإخراج ثلاثة أفلام روائية تم تصويرها في أفريقيا .

ونال سفن نيكفيست عدة جوائر من قبل ، في السويد وفي الحارج ، ففي عام ١٩٧٧ نال جائرة سيزار الفرنسية عن تصوير فيلم لويس مال «القمر الأسود» كما فاز بجائزة الأوسكار الأمريكية مرتين ، الأولى عن تصوير فيلم برجمان وصرخات وهمسات» (١٩٧٣) ، والثانية عن تصوير فيلم برجمان «فاني والكسندر» (١٩٨٤) كما نال أيضا عن فيلم «فاني والكسندر».جائزة التصوير من أكاديمة الفيلم البريطاني وجائزة نقاد السينما في نيويورك في العام نفسه.

ويقول سيفن نيكفيست:

أليس عدد مصايح الإضاءة. وأندريه تاركوفسكي حساس جداً بالنسبة للضوء ولكنه أكثر اهتماماً بالفيلم نفسه وبالحركة داخله، ولم ألتق من قبل بمثل أسلوبه في الإخراج. أنه لا يعبر عن نواياه بالنسبة للمشاهد دون أن يتلمس طريقه خلال آلة التصوير، هو الذي يجعل الفيلم مؤثرا. ، على العكس أنت تخلق جواً بأقل عدد من مصابيح الإضاءة، ان ضوء الشمس موجود طوال الوقت، وقد أجاد نيكفيست التعبير عن هذا الوضع والمحافظة عليه طوال الوقت، سواء في الخارج أو اللناخل وسواء بالنهار أو الليل.

نشرة نادي سينما القاهرة

1447

سنة مع تاركوفسكي ميشيل لبرسز يلووسسكي

٤

اً: ارجمة محمد هاشم (مصر)

سنة مع تاركوفسكي

كان الظلام شديد الحلكة تلك الليلة من تموز/ يوليو الني بدت وكأنها لن تمضي والزمن ربما يكون قد توقف فقط الموسيقى الني كانت تنساب من راديو السيارة والصوت الرتيب للمحرك كانا يدلان على أن الوقت ينسل.

وجدت محطة شالون سور مارن للسكة الحديد في الوقت المناسب كنت ممسكاً بالكتاب الذي أخذه إلى أندريه وحقيبة ظهري الصغيرة، دخلت العربة وأنا أزفر بارتياح وطلبت من المحصل أن يوقظني في شتوتجارت، وبدأت أقرأ في الكتاب الآخر الذي كان معي كان سيرة ذاتية بونويل، وأردت أن أحكي عنه لأندريه شعرت بالنوم بعدما عرفت أن بونويل العجوز كان مخاللاً أفاقاً، يتناول شرابه الثاني من المارتيني قبل الساعة المحددة لهذه الطقوس الخداعية، توفه من هذا النوع الذي يشبع الرغبة في الضحك تلك التي كانت مميزة للسنة التي تعاونت فيها مع



تاركوفسكي مع ليز لوسكي أثناء مونتاج «القربان»

شتوتجارت في ضوء الصباح كانت بشكل رئيسي مجرد لمحات في مرآة الرؤية الخلفية كنت في عجلة للوصول إلى تاركوفسكي لأعانقه، وفي تلك العجلة البهيجة جاءت ذكريات قيادتنا السيارة عبر ألمانيا الغربية في سبتمبر ١٩٨٥ كنا نقود بسرعة فائقة كانت تقريباً غير معقولة، وكانت السيارة مشبعة بموسيقي باخ وأرمسترونج وستيفن ووندر، بينما تتحدث عن الإيمان والسياسة وكل تلك الأشياء التي جعلتنا قريبين كل منا إلى الآخر وبعد خمسة أشهر من العمل الشاق في غرفة المونتاج، كان بإمكاننا أن نترك الهم والقلق أثناء أسبوع رحلتنا من ستوكهولم إلى فلورنسا وقد خدمنا طريق ألمانيا السريع الأوتوبان كصالون فني حيث كان الأستاذ – وقد وجد مستمعاً ممتناً ومتلهفاً - يهاجم موضوعات في الفن والحياة ، وأحياناً يميع معالم الخط الذي يفصل بين الفن والحياة بين الأشياء الأخرى تحدثنا عن كونراد ، الذي في مقدمة واحد من كتبه يبحث في مهام الفن، قال فيه إن البدايات الفعلية للعمل الفني تعني قطع الروابط بين الاندفاع الذي لا يرحم للزمن وأطوار الحياة العابرة، أن توقظ في قلب القراء وعيهم بالمجتمع الآتي لغز وجودنا، ولا يقينية الحياة، هذه مهمة الفنان التي يجب عليه تنفيذها بشكل صارم، باجتهاد وإتقان وفي وعي وإحاطة وبذا يمكن وصف شريحة الزمن المعطاة بإخلاص قدر الإمكان بدأت أفكر مليا في هذا الموضوع أثناء عملي مع أندريه الذي كان دقيقاً جداً في وصفه للشخصيات علاقاتهم البيئة التي كانوا يعيشون فيها الطبيعة، الضوء الملازم لأيامهم ولياليهم مطامحهم، ومطالبهم الأخلاقية.

آتك كان أندرية يعلق أن الواحد يجب أن يستسلم لهدفين رئيسيين في الفن ، أولهما الحقيقة وتعميم الأفكار— بدون نسيان ، على أية حال ، أن صدق الواقع ليس دائماً هو صدق الفن في كل مرة .

بذلت كل جهد ممكن في عدم إضاعة أي وقت كنت مسرعا لمقابلة أندريه. وصلت المصحة في التاسعة والنصف صباحاً ممثلتاً بالتوقع السعيد للمقابلة الطويلة التي تنتظرني كانت المباني على الموضة كما وصفها أندريه باستخفاف، فهو لم يكن يحتملها، كان المكان كله يشبه ثكنات معاقبة إلى حد كبير للرواد الشباب الذين كانت حياتهم محرومة من تصميمات أفضل، كل شيء كان موظفاً في تلك المجموعة من الأشكال البلاستيكية الكيبية، كانت الفكرة المريحة هي أن للمصحة سمعة جيدة في الرعاية الطبية وأنها كانت مفيدة في تحسين حالة وصحة المرضى.

عندما وصلت إلى غرفته ، كان الأستاذ في السرير ، بالطبع ، يتحدث في التلفون مع كبير أطباته البروفيسور شوار ترينبيرج في باريس ابتسم ، أشار إلى كي أجلس على كرسي ، ودعاني إلى خدمة نفسي تناول قطعة من الكيك في مرضه ، كانت سماته بادية بالكامل في عينه ، سودهما كالفحم، لمعتهما شيطانية ، تتحركان دائماً ، في منتهي الحجوبة في اللحظة التي وضع فيها سماعة التليفون ، وسيل من العناق والقبلات ، وأستلني ، كيف تشعر الآن ، أتختاج إلى شيء هل لديك شيء تقرؤه ، كنت سعيداً لأنني أتحدث إليه وجهاً لوجه ولأنني أراه مرة أخرى أخرجت الكتاب من حقيبتي ، تاركوفسكي أفكار عن العودة للوطن مختارات جديدة من عمله برؤيته لم يكن يعلم شيئاً عن الكتاب وكان سعيداً جداً برؤيته لم يكن أندريه من هؤلاء المعجبين بأنفسهم الجامعين لقصاصات الصحف لكني رأيت هذا الرضا الذي أضفاه عليه هذا الكتاب ، وإدراكه أن عمله قد تم استيعابه وفهمه .

لم يكن يهتم كثيراً بالحفاظ على علاقات جيدة مع وسائل الإعلام، وكان من النادر جداً أن يعطى مقابلات يختار لها الصحفيون فقد كان يجد أسئلتهم متسمة بالغرور والحذلقة مزعجة بوضوح استثناء وحيد في هذه القاعدة كان المقابلات التي تحدث فيها عن نفسه وزوجته عندما ظلا لأربع سنوات منفصلين عن طفلهما، وقد افتقد تاركوفسكي ابنه أندريوشكا بشدة وقام بإهداء فيلم القربان إليه.

أخبرته على الفور عن معاركي مع المعامل الفرنسية لضمان جودة كافية لنسخ والقربانه الموجهة إلى الأسواق الناطقة بالفرنسية. كان أندريه يطلب بإلحاح أقصى درجة وأدق جودة في الأداء وفي التكنيك، حتى أثناء الفترات السيقة من مرضه، أتذكر الشهور الثلاثة الأغيرة من تعاوننا، عندما اضطر إلى أن يتركنا نكمل شريط الصوت وفقاً لما صممه كان متواجلاً أثناء عملية الدوبلاج أي إعادة تسجيل أصوات كل الممثلين، ما عدا أثناء الدور النسائي الرئيسي، الذي كان بصفة خاصة دوراً صمباً ، النسخة الأصلية تم تسجيلها بالإنجليزية بصوت سوزان فليتوود، وإعادة تسجيل الصوت في النسخة السويدية لم يكن فيها مشاكل كثيرة، ما عدا مشهد هستيريا المبكاء الصيحات المختوقة، الصرخات المبهمة كانت إعادة تسجيله بنفس نبرة الصوت قد أثبتت أنه من المستحيل تكرار المشهد مرة ثانية بنفس والمرارة باستخدام ممثلة أخرى، وقد وجد أندريه ممثلة شابة صوتها صوت سوزان فليتوود، الأمر الذي سمح لنا باستخدام جزء من شريط الصوت الأصلى للمشهد على الأقل.

لم يكن عنده للأسف، وقت لتوجيه الممثلة، قمنا نحن بذلك بمعرفتنا وفي عجلة كبيرة حتى يمكن في منتصف يناير ١٩٨٦ عرض الحوار النزامني الكامل للفيلم على أندريه، وقد حدر في باريس بعد ذلك أن ولأول مرة التقيناه طريح الفراش، كان من الواضح أن المرض ق سحقه، لكن في اللحظة التي بدأنا نناقش فيها الفيلم وأدرنا الفيديو، إتكاً الأستاذ على وسادة واستأنف دوره المهني، تيارات من الطاقة فجأة تدفقت فيه، كنا كلنا سعداء لرؤيته في حال ذهنية جيدة أعطانا في الساعات العشرة التي عملنا فيها كل التعليمات النهائية للمرحلة القادمة من المعلم.

بعد العودة إلى ستوكهولم، وبعد حديثي مع إرلاند جوسيفسون قررت الإتصال بأندريا واقترحت أن تقوم بالدور بمثلة أخرى. كان قراره واقعياً وفورياً. كلما كانت هناك فرصا للتحسين، يجب أن تأخذها دون تردد، لذا فقد احتاجت إعادة تسجيل الصوت الخاص بهذا الجزء إلى ثلاث ممثلات ولدرجة أنني نفسي ليس بمقدوري أن أجزم الآن بأية عبارة أو كلمة أدثها أيهن كلهن كن متجانسات مع شخصية أدلياد.

ذهبت إلى باريس أربع مرات على وجه الحصر ، لأعرض نتائج العمل على الأستاذ ، كنا في سباق ضد الزمن لإكمال الفيلم ، مرضه جاء فجأة ، لم يكن أي فرد منا مستعداً له ، لم يكن عند أي منا أدني اعتبار لأي شيء مأساوي عرفت هذا في ديسمبر / كانون الأول ١٩٨٥ فهو لم يكن يشعر بأنه في صحة جيدة وكان قد قام بعمل فحص طبى شامل ، لكنني اندهشت عندما في ليلة عيد الميلاد ، قبل الرحيل لفلورنسا ، طلب مني أن أخذه إلى المطار ، في الطريق ، بدأ يملي على النسخة النهائية لشريط الصوت المصاحب وطلب مني أن أغير إهداء الفيلم إلى وإلى ابني أندريوشاه الذي أثر كه ليقاتل بهذه الطريقة عهذا النص .

تجاهل أسئلتي، وقال ببساطه أنها ربما لا تكون هناك إمكانية لعودته إلى ستوكهولم بعد الكريسماس وكلفني بأن أتولى إنهاء الفيلم «أحضره لي في إيطاليا» هذا ما قاله. وفي اليوم التالي للكريسماس علمت أن أندريه مصاب بالسرطان.

حشدنا كل مواردنا لإنهاء الفيلم بالتحديد تماماً كما أمرنا أندريه ، كي نحصل عليه جاهزاً لنريه له ولأجل ذلك فقدكان بأكمله وبلا نقاش فيلماً تاركوفيسكياً. لكنه في هذا اليوم من يوليو/ تموز ١٩٨٦ في ألمانيا، بدا متعافياً، وأمامه فترة للتحسن وكانت معنوباتنا مرتفعة، تمزح كما كنا من قبل، قلت له بعض الأعبرار الشخصية عن يونويل، الذي كان أندريه معجباً به وكان يرغب دائماً في مقابلته وبلغتي الروسية العرجاء ترجمت له مقطعاً من التقدم في العمر، الذي فيه يتعي يونويل فقدانه الشهية واعتزاله وتخليه عن تجاربه في ضوء الحياة الطويلة التي خلفها وراءه.

تناول أندريه الكتاب المقدس الذي كان موضوعاً على منضدة صغيرة بجانب سريره وقرأ من سفر الجامعة . . باطل الأباطيل، قال الجامعة، باطل الأباطيل، الكل باطل.

ما الفائدة للإنسان من كل تعبه الذي يتعبه تحت الشمس؟ دور يمضي ودور يجيء والأرض قائمة إلى الأبد والشمس تشرق والشمس تغرب وتسرع إلى موضعها حيث تشرق . . العين لا تشبع من النظر ، والأذن لاتمتلىء من السمع ، ما كان فهو ما يكون والذي صُنع فهو الذي يصنع ، فليس تحت الشمس جديد.

إن وجد شيء يقال عنه، انظر، هذا جديد فهو منذ زمان في الدهور التي كانت قبلنا.

(النص ليس ميتاً على الإطلاق، لقد قلت لك) – قال المايسترو وبالنسبة لاستجابة عقلي الدنيوي فإن النص ذو وقع هابط ينزع إلى نغمة حزينة وأحياناً يبدو وجودنا على الأرض مفتقراً إلى الغرض وجاءت إجابة أندريه السريعة اللاذعة في سرعة البرق إن حياتنا هنا ليست بهذه البساطة التي تجعلنا نصنفها ونضعها في هذا المنظور الأحادي أخذ يقلب عدة صفحات أخرى ثم استأنف القراءة: النور حلو، وخير للعين أن تنظر الشمس، ولأنه . .

إن عاش الإنسان سنين كثيرة فليفرح فيها كلها، وليتذكر أيام الطلمة لأنها ستكون كثيرة كل ما يأتي باطل ، إفرح أيها الشاب في حداثتك، وليسرك قلبك في أيام شبابك، واسلك في طريق قلبك وبمرأي عبنيك، واعلم أنه على هذه الأمور كلها يأتى بك الله إلى الدينونة.

لعب الدين دوراً هاماً في حياة تاركوفسكي، وكان دائماً متشوقاً لقابلة الناس المتدينين، اليناقش معهم مشاكل الإيمان، موضوع واحد تناقشنا فيه مراراً هو الحياة وإيمان أحد عماتي. أثناء فترة مرضه، اكتسب أندريه كثيراً من القوة من وجهة نظرها الحبيرة بالناس والحياة، لقد ترك دعمها الروحاني وانعكاس تدينها علامة جليلة على حالة أندريه النفسية. بعد الانتهاء من الفيلم تلقيت منه البوستره مهُدي إلى عمتي. أعطاه لامرأة لم يقابلها أبداً لكن كان يعرف أنها كرست له العديد من صلواتها.

اعتقد أندريه أن الناس فقدوا في هذه الأيام القدرة على الصلاة وأن هذا هو الدليل على فقرنا الروحي وكان كثيراً ما يشعر بالرغمة في عمل فيلم يستند إلى نصوص الكتاب المقدس، لكنه اعتبر نفسه رجلاً ضئيل الشأن إزاء التصدي لمحاولة ضخمة كهذه. من إذاً غيره. رغم ذلك، كان يمكن أن يحاول هذا؟ جئنا نتأمل مستقبلنا.

فيلم أندريه الثاني كان من المفترض أن يكون هموفمانيانا، عن سيناريو قديم كان قد كتبه في الإتحاد السوفيتي، ومعظم السيناريوهات الكاملة قد كتبها تاركوفسكي بينما كان في الاتحاد السوفيتي، خلال عشرين عاما، وقد سمح له أن يعمل هناك خمسة أفلام فقط فكرس بقية وقته للتدريس في مدرسة السينما وفي كتابة السيناريهوات لقد خططنا للبدء في هموفمانيانا، في خريف ١٩٨٦ وفي الوقت الذي كان يعمل فيه أندريه في نص هاملت.

كان عملاقاً في العمل، كان مشتاقاً للعمل بجدية وللعمل بكفاءة، كان مدركاً لعبقريه لكنه كان دائما يقول إن العبقرية واحد في المئة موهبة وتسعو ن في المئة عمل كان رجلاً منضبطاً بدرجة كبيرة يكره الفوضى التي اعتبرها مشتنة في عمله، وكان لا يأتي إلي المجموعة لإعداد المشاهد إلا بعد استعداد كبير، أنا نفسي أتصرف بشكل عقلاني لكن غالباً ما وجدت مشقة في مجاراة هذه السرعة والبراعة أو الكفاءة - التي لن نقول بصددها أن تاركوفسكي كان يكلف مساعديه بمطالب غير إنسانية. لكنني أذكر هذا لإعطاء فكرة عن إيقاعة وأن الفريق بكامله كان سعيداً بالالتزام بهذا الإيقاع، عبقرية تاركوفسكي لاترجع فقط إلى المسائل الإيداعية، أيضاً كانت واضحة في مجال حرفته التقنية التي لها أهمية كبيرة في الإنتاج السينمائي باعتبار ميله إلى الكثافة الثقنية. أمثلك تاركوفسكي معرفة عملية ونظرية بالسينوجرافيا، وكان يعرف ميله المضاهد كان مهماً بصفة جوهرية في إبداع الشخص للغته الفنية.

قراراته الخاصة بتصميم تصوير المشاهد كانت تتخذ بعد فترات من التركيز العميق ومناقشات عديدة مع آنا آسب (المخرج الفني) وتعاونه مع إنجر بيرسون الذي كان مسؤولاً عن تصميم الملابس أثبت أن لتاركوفسكي انتباها مشابها لملابس الممثلين. كان البحث عن الأشكال والألوان صعباً. للإستقرار عليهابصورة نهائية. كان القاسم المشترك لكل تلك

المجهودات الهدف الحدسي لتجسيد رؤيتنا الخاصة . كانت مسألة خضوع ديناميكي للأفكار الجديدة فورأن تخطر في البال .

تمكن من مراقبة النظام في العمل أثناء التحرير احتوي «القربان» على حوالي ١٢٠ مشهداً محدوفاً ، لكن كل واحد منها كان عرضة للفحص النقدي العميق ، حيث أن تحرير الفيلم لم يكن يعني متابعة مجموعة متفق عليها من المفاهيم بشكل أعمي ، إنما كان يعني عملاً إبداعياً منفذاً ضمن محاور رؤية ثابتة وضمن الديناميكيات الداخلية للمادة ، كانت المحافظة على هذه المحاور شرطاً للتوصل إلى الرؤية الفنية لتاركوفسكي ، وكان عدد اللقطات المحذوفة لا يعطي عن مدى الصعاب التي تمت مواجهتها أثناء العملية .

في باديء الأمر، كان الفيلم ١٩٠ دقيقة المعالجة الإضافية له أنقصت ٤٠ دقيقة لكن المشهد الوحيد الذي أزيل بالكامل كان هذا الذي يكتب فيه اليكسندر خطاباً إلى أسرته والتقطيع الآخر في مشاهد ظلت في الفيلم السينمائي هو وحده الفن الذي يمكن أن يستخلص الواقع في بعده الزمني، بحرفيته.

الفيلم هو زمن فسيفسائي، وفي مقابل هذه البنية تأتي البقية من عناصر الفيلم وهي الممثلون، حيث الاختيار يكون كيفياً من جانب صانع الفيلم، كان أندريه حاضراً في كل الأوقات أثناء العمل في تصميم المشاهد، المملابس والتحرير لا يدع مجالاً للصدفة أو الارتجال.

نفس التفاصيل ميزت عمله مع سيفن نيكفست تكوين الإطار ، تحركات الكاميرا ، النخ ، كانت جميعها في الغالب في قبضة تاركوفسكي كان أول من يشغل الكامير ويصحح أدوار الممثلين في ضوء ما يراه أمامه . بالنسبة لنيكفست ، كان هذا يعني طريقة جديدة في العمل ، وقال لي أن هذا سبب بعض التضارب مع المخرج حتى أدرك أن هذا التبع الدقيق لصور الكاميرا لا يعكس بأي حال شيئاً من عدم الثقة بالنفس ولكنه كان في الحقيقة طريقة تاركوفسكي في العمل .

إنه أيضاً تعبير عن أنواع من متطلبات تاركوفسكي التي صنعها بنفسه وألزم نفسه بها والتي لم تؤثر بأي حال من الأحوال على تصريحه بأن الاعتماد في «القربان» كان على العمل الجماعى. تحدثنا عن مشاكل القيلم، عن صناع الفيلم وعن السينما الأمريكية. أخبرت أندريه عن حفل العشاء الذي أقامه شريكنا الفرنسي في الإنتاج أناتول دومان حيث قابلت إيليا كازان ورومان بولانسكي وخرجت بالإنطباع أن الأفلام التي صنعها هذان المخرجان العظيمان كانت انعكاساً واضحاً لشخصيتيهما، هكذا كان بولانسكي يحكي النوادر والحكايات بخفة ظل، سواء كانت الحكايات حقيقية أو مصطنعة بينما كازان يرغب من وقت لآخر في أن يتذكر بجلال ويحلل عظماء عالم السينما، كان أندريه يستمع إلى كل هذه الأخبار باهتمام.

طبعاً بدأنا نتحدث عن السينما الأمريكية هو لم يكن يعتبر نفسه من ضمن المعجبين بها، كان كأوروبي شاعر بجذوره، أندريه كان متواجداً في أمريكا من قبل لكنه لم يشعر أبداً بالراحة هناك، كره صناع الأفلام التجارية ولم يكن يتعامل مع الفيلم كسلعة مطلقاً وبالنسبة له، كان الفيلم فناً، بكراً وخالياً من أية أثقال أو تقاليد متحجرة، وكان يشعر بالأسف على صناع السينما الأمريكان الموهوبين الخاضعين للتسلط التجاري وقليلون في رأيه، كازان، على سبيل المثال الذين استطاعوا مقاومة هذا الضفط.

جذور تاركوفسكي الأوروبية لم تستطع البقاء بعد استشراء هذا النوع من الاغتراب الفني كان أندريه على الصعيد الأدبي وريثاً لدوستويفسكي، وتشيكوف، وتوليستوي وبوشكين بالنسبة لرؤيته الذهنية، كان يقتدي بأمثال روبلوف ثيرفان البوناني، لبوناردو أو بيرو دي لافرانشيسكا تاركوفسكي حلقة في سلسلة الثقافة الأوروبية العظيمة بحث عن الإلهام أيضاً في شعر وموسيقي الشرق الأقصى وكان يحلم بالذهاب للهند واليابان كان أندريه دقيقاً في قراءاته وفي اختياره الأعمال الفنية التي أحاط نفسه بها، كان مهموماً بشأن التلوث الثقافي الذي أخذ يغمرنا يومياً بجبال من القمامة كان حكمه أقل حدة على عالم السينما وبالفعل شاهد الكثير من أفلامها بالرغم من أن تقييمه لها كان صارماً. كانت العقول المهدعة التي تحدث عنها في أغلب المرات بيرسون وأنتونيوني، وفلليني، وكوروساوا، وواجدا، وزانوسي، ويبرجمان.

بهذه المناسبة أتذكر حادثة في نوفمبر / تشرين التاني ١٩٨٣ ، عندما كنا أندريه وأنا نشاهد معرض بوسترات الفيلم في «بيت الفيلم» في ستوكهولم لاحظت وجود بيرجمان الذي لم يكن تاركوفسكي قد قابله مطلقاً بالرغم من أنهما كانا يريدان أن يتقابلا ، لاحظته يخرج من إحدى دور السينما هناك في هذه المرة ، كانت المقابلة تبدو طبيعية جداً لدرجة أن كانت تقريباً حتمية الحدوث كان بمقدور الرجلين أن يرى كل منهما الآخر من مسافة حوالي خمسة عشر متراً الذي أثار دهشتي، كل منهما استدار للخلف، بحدة كما لو كان يؤدي أحد التمرينات التي يتقنها جيداً، وكل سار في طريقة المنفصل، ولم يتقابلا أبداً ثانية. وهكذا انصرف اثنان من عظماء هذا العالم دون أن چلامسا.

باختصار نعود إلى تسلسل الأفكار الذي قطعه هذا التذكر، كونه دقيقاً جداً بخصوص اختيار عناصر بيئته المحيطة الخاصة هذا أثرى عنده التجربة الروحية، ومثل هذه الصلة مع الفنائين العظام خلال عملهم أتاحت الحوار وتبادل المشاعر والأفكار وساهمت في تكوين خيال أندريه الحصب. هذه العناصر كوّنت العدسة التي مكننه من رؤية الواقع التي كان يقوم بوصفها وخلفها في نفس الوقت.

ذكريات من هذا النوع جملتنا مشغولين حتى نهاية هذا الصباح من يوليو / تموز قدم للرجل المريض وجبة غذاء من حساء رمادي مع بعض الحبوب الرمادية وقطعة من اللحم مطهوة جيداً أعطاني أندريه غفرة تآمرية وابتسم من تحت شاربه المشب المتساوي، وعندما ذهبت الممرضة لوح بيده بإذعان على ذلك الغذاء الذي لا يمكن بأي حال أن يدعي وجبة بإشارة نهائية، دفع الأطباق بعيداً عن الأنظار وكان بمزيج من الحرن والأمل أن اقترحت ذهابنا إلى فرنسا، فقط ستون كيلو مترا بعيداً ، لشريحة لحم مناسبة تلألأت عيون أندريه، لكنه رأى في الظروف الحالية أنه ليس في استطاعة مريض تحمل مثل هذا الإسراف كما لو كنا نعوض عن وجبة المغذاء التي ضاعت أخذنا نتذكر سمك شيمي النيء غير المطهي الذي اعتدنا الاستمتاع به في مطعم كوري في ستوكهولم.

كانت «طقوس العربدة الطهوية» جزءاً من وقتنا الحر أثناء عملنا معاً، بالقدر الذي سمحت لنا به جداول مواعيدنا، وكانت تصل إلى قمتها هناك في إيطاليا حيث العثور على ريستوران جيد ومع ذلك بسيط أمر ليست فيه أية مشكلة .

وقد تصادف حدوث بعض المرنتاج في فلورنسا، حيث الأستاذ، مواطن شرفي لهذه المدينة، وقد اعتبرها وطناً جديداً، وكانت غرفة المونتاج في المبنى الذي يقيم فيه تاركوفسكي، وفي الوقت نفسه، كانت زوجته، لاريسا، تدير نواحي حياتهما العملية فهي تقوم بإعداد البيت للانتقال إليه عندما يكون ابنهما أندريوشا الذي طال انتظارهما له قادراً على الانضمام إليهما، لاريسا امرأة غير عادية طاقتها التي لا تنفذ ساعتدهما في التغلب على العقبات قبل وبعد تركهما موطنهما، كانت لاريسا تفعل كل شيء تستطيعة لمساعدة الأستاذ في عمله، وأندريه كان يقدر قوتها الروحية التي دعمته أثناء سنواتهم الحمس والعشرين معاً، كان بيتهما يحمل علامات مشاعرهما المفنية، وقد وجدت بعض تجاربهما المشتركة طريقها لأفلام أندريه، والدليل على ذلك إيجاد بيت من قبل إلكسندر وأدليدا في «القربان» إنها قصة بيت تاركوفسكي الريغي الرائتا)، الذي خلفوه وراءهم في الاتحاد السوفيتي.

كانت نزهة بعد الظهر حول المصحة مقدسة عند أندريه، وفي أثنائها، كنا نتحدث عن الطبيعة المعقدة للحب الموصوفة في «سفر أيوب؛ الحب الذي خضع لمثل هذه الاختبارات، في المعاناة، وفي نفس الوقت كان هو الحب الذي يولد الألم والبؤس والتعاسة.

كان المشي يستغرق حوالي خمسة وأربعين دقيقة ، نقطع خلالها ما يقرب من ثلاثمائة متر ، وكنا نتوقف للراحة على المقاعد المبعثرة فوق المساحات الحالية وعند هذا فقط أدركت كم صار أندريه ضعيفاً المرض نفسه في هذه المرحلة لم يكن منذراً بسوء ، كان يبدو أن الحطر قد زال ، وتفاصيل الحطط التي كان يضعها أندريه كانت تفصح عن الحماس المتفائل بالمستقبل وبحالته الصحية . أنهكه مجهود المشي ، فاستلقى أندريه في فراشه وتناول الكتاب المقدس . ليقرأ ثانية من سفر الجامعة ، لكل شيء زمان ، ولكل أمر تحت السماوات وقت وللولادة وقت وللموت وقت وللغرس وقت ، وللغرس وقت ، وللنوم وقت ، وللرقص وقت وللوقم وقت ، وللنوم وقت .

«هل تنذكر»، قال أندريه «إنني أردت لفيلمنا أن يحمل عنوان «لنفريق الحجارة وقت ولجمع الحجارة وقت ولجمع الحجارة وقت» إنه إلى حد ما ليس له وقع حسن في اللغة السويدية» تمدد تاركوفسكي ناظراً إلى الأيقونة هناك على حائط غرفته في المصحة، همهمة الغابة وأصوات السنونوات حلت محل صوت كلماته بعد فترة استأنف قراءته، للمعانقه وقت، وللانفصال عن المعانقة وقت، وللكسب وقت، وللخسارة وقت، وللصيانة وقت، وللكسب وقت، وللبغضة وقت، وللتحيل وقت، وللتحيل وقت، وللبغضة وقت، وللتحيل وقت، وللبغضة وقت، وللحرب

فأي منفعة لمن يتعب مما يتعب به؟

قد رأيت الشغل الذي أعطاه الله بني البشر ليستغلوا به ، صنع الكل حسناً في وقته ، وأيضاً جعل الأبدية في قلبهم التي بلاها لا يدرك الإنسان العمل الذي يعمله الله من البداية إلى النهاية .

وضع أندريه الكتاب المقدس جانباً، جذب البطانية، وراح يُملس عليها في آلية ورتابة، وخيم الصمت ثانية لم يكن صمت الفراغ، كان صمتاً مليثاً بالنامل العميق.

جلسنا في الصمت لعدة لحظات، وكان دخول الممرضة، حاملة الشاي وبعض البسكويت مع دواء أندريه، هو ما أعادني إلى الحقيقة المحزنة، التي تتحرك على إيقاع وجودها الحاص أعدات الممرضة طبق الحساء الذي أبعده أندريه، تمنت له لية طبيه وأردفت على الفور بسؤال عما إذا كان محتاجاً لشيء – كانت كلمانها كلها خليطاً من الألمانية، والإيطالية، والإيطالية، والإيطالية، والإيطالية، والإيطالية، ويتحاجه هو أوما أندريه برأسه، وفي نفس الوقت قال بالروسية لي بأن الشيء الوحيد الذي كان يحتاجه هو الذهاب إلى إيطاليا، كانت الراحة تبدو غير ضرورية.

عندما حان وقت رحيلي كان الظلام قد حل تعانقنا وقبل كل منا الآخر ، قائلا «أراك قريبا في إيطاليا ، وكانت هذه آخر مقابلاتنا في ٢٦ يوليو/تموز ١٩٨٦ .

فاذكر خالقك في أيام شبابك، قبل ما ينقصم حبل الفضة، أو ينسحق كوز الذهب، أو تنكسر الجرة على العين، أو تنقصف البكرة عند البئر، ليرجع التراب إلى الأرض كما كان، وترجع الروح إلى الذي أعطاها.

باطل الأباطيل، قال الجامعة: الكل باطل.

في يوم جنازته، في كنيسة القديس ألكسندر نيفسكي في باريس، كنا نحمل الشمع ونسوق تحيات الوداع للفنان العظيم، أشعل القس شمعته وأرسل لهبها إلى الناس الواقفين في الصف الأمامي.

وهم بدورهم تناقلوا اللهب، لكي يتم تتويج كل الشموع في النهاية بالأضواء الصغيرة الراقصة التي صنعت سلسلة من ذكرياتنا الخاصة بأندريه تاركوفسكي.

ستوكهولم في ٢٦ يناير ١٩٨٧ – سينما باريس

الفهيسرس

٣	مقـــدمه
14	الباب الأول: حياته وعالمه
١٤	١ ~ قوة الروح وصلابة الموقف
	د. محمد قارصلی (سوریا)
٤٣	٢ – محاولة للأقتراب
	برهان شاوي (العراق)
٥٧	٣ – فعل إيمان وقصيدة شعر
	ابراهيم العريس (لبنان)
٧١	٤ – كتاب مايا زروفسكايا
	أمير العمري (مصر)
٧٧	الباب الثاني: كتابات
٧٨	١ كتاب النحت في الزمن
	أمير العمري (مصر)
٨٥	٢ — دستو يفسكي في السينما
	ترجمة ياسر عبد اللطيف (مصر)
98	الباب الثالث: محاورات
	۱ – عن أندريه روبلوف
3 8	ترجمة يوسف شريف رزق الله (مصر)
٧٠١	۲ – عن حنین
	ترجمة على كامل (العراق) سر ، أ.
119	۳ – حوار أخير
	ترجمة مي التلمساني (مصر)

177	دم ۲	الباب الرابع: عن الأفار
179	عان بول سارتر)	١ – طفولة ايفان (ج
	لرابيش (لبنان)	ترجمة جورج ط
144	<u>(</u>	۲ – أندريه روبلوف
	()	سمير فريد (مصر
104		٣ - سولاريس
	C	سمير فريد (مصر
170		٤ - المرآه
	(ٺ	وليد شميط (لبنا
۱۷۱	پتوف)	ه ستالكر (فيراشي
	لم السوفيتي	ترجمة مجلة الفي
VV	/	۲ – حنین
	(تونس)	خميس خياط
۲۸۳	*	٧ – القربان
	بنان)	محمد رضا (ل
198	ن و کتاب	الباب الخامس : فنانو د
3.9.6	N	
	·	هناء عبد الفتاح
111	· ·	-
		صطفى المسناو:
19.	ت مصور «القربان»	- •
		أحمد الحضري
440		
	-	ت حدة بحدا ها

		هده السلسلة	صدر في	
77	فبراير	تأليف د . طاهر عبد العظيم	كليوباترا في السينما	(1)
7 7	ابريل	إعداد سمير فريد	روائع مهرجان کان	(Y)
77	يونيو	إعداد سمير فريد	في ذَّكِرى سعاد حسنى	(٣)
7	سبتمبر	إعداد سمير فريد	محاورات سمير نصري مع نجوم السينما العربية	(1)
77	اكتوبر	تأليف روي آرمز – ترجمة آبية الحمزاوي	سينما العالم الثالث والغرب	(9)
77	نوفمبر	الباحث مجدي عبد الرحمن	رائدات السينما في مصر	(1)
7 7	نوفمبر	إعداد سمير فريد	محاورات سمير نصري مع نجوم السينما المصرية	(Y)
77	ديسمبر	الباحث مصطفي بيومي	السينما في عالم نجيب محفوظ	(Å)
77	ديسمبر	تأليف د . حسن عطية	نجيب محفوظ في السينما المكسيكية	(9)
۲۳	يناير	الباحث ضياء مرعي	تاريخ السينما التسجيلية	(1+)
7	فبراير	تأليف كامل التلمساني	عزيزي شارلي	(11)
7	مارس	الباحثة إحسان صعيد	صورة المرأة المصرية في سينما التسعينيات	(11)
7	ابريل	مجموعة باحثين	شكسبير بين السينما والباليه	(14)

(£ 1) أندريه تاركوڤسكي في اللقد السينمائي العربي إعداد . . سمير فريد



0 2